yeni sinema

12
sinema dergisi
kasım 1967
sayısı dört lira

anarşist sinema

sinemada yenigerçekçilik

yeni sinema/delvaux

sorrento 67

yeni sinema 12

Yıl 2 Sayı 12 Kasım 1967

içindekiler

yeni sinema sinematek'in organı olarak ayda bir yayınlanır dergisi. sahibi: sinematek adına şakir eczacıbaşı yazı işleri sorumlu müdürü: hüseyin hacıbaşıoğlu teknik sekreter: jak şalom yazı kurulu: onat kutlar, hüseyin baş, giovanni scognamillo, jak şalom kapak: doğan türker dergide yayınlanan yazılardaki düşüncelerin sorumluluğu yazarlarına aittir, dergiyi bağlamaz dergiye yazı vermek ve başka konularda görüşmek için her cumartesi saat 10-12 arasında aşağıdaki adrese başvurulabilir yönetim yeri: mis sokak, 12 şerif han, kat 3, beyoğlu istanbul tel: 49 87 43 ankara temsilcisi: erdal öz ankara bürosu: meşrutiyet caddesi, altın han 20-22, ankara her çeşit yazışma: p.k. 307 beyoğlu / istanbul ilân tarifesi arka kapak içi: tam sayfa 1000 TL., yarım sayfa 600 TL. sayısı dört, yıllığı kırksekiz liradır dizgi: alfabe matbaası baskı fono matbaası baskı tarihi: 31 ekim 1967

ikinci cilde başlarken

Sevgili Okurlarımız,

Elinizdeki sayıyla «Yeni Sinema» 12. nci sayısına ulaşmış oluyor. 1966 yılının Mart ayında ilk sayı çıktığı zaman, daha önce yayımlanmış sinema dergilerinin birkaç sayıdan sonra çeşitli nedenlerle ömürlerini tükettiklerini bilenler, «Yeni Sinema»nın da kısa zamanda aynı durumla karşı karşıya geleceğini, pek de yanlış olmayan bazı verilere dayanarak ileri sürmekteydiler. Ama, önceleri iki ayda bir yayımlanan «Yeni Sinema» daha sonra ayda bir çıkmaya başlayarak 18 ay içinde birinci cildini tamamladı. Dileğimiz, okurlarımızın ilgilerinin de yardımıyla çıkan ciltlerin sayısını arttırmaktır.

Bu sayıda, sinematek gösterilerinde yer alacak olan filmlerle ilgili yazılara daha büyük bir yer ayırdık. Bunlardan Alan Lovell'in yazdığı «Anarşist Sinema» kitapçığının çevirisi birkaç sayı sürecek olan bir yazı serisi olarak yayımlanacak. Jean Vigo, Luis Bunuel ve Georges Franju'nün yapıtlarını konu olarak alan bu çeviride, her üç yönetmen de, sinemayı uzun süre etkilemiş ve bugün yeniden kendisinden söz ettirmeğe başlayan bir akımın en önemli üç temsilcisi olarak ele alınıyor. Buna yakın bir konuyu da Ece Ayhan'ın «Sinema, gerçeküstücülük ve psikoanaliz» başlıklı yazısı inceliyor. Gerçeküstücü yönetmenlerin en önemlisi böylece her iki akımda da değişik yönlerine göre değerlendirilerek, bu yazılarla elinizde eksiksiz denebilecek bir Bunuel dosyayı bulunmuş olacak.

«Yeni Sinema» bir süredir dış ülkelerden haberleri, yazıları ve söyleşileri ilk elden sağlamak çabası peşindeydi. Bugün Belçika'da İbrahim Denker, İtalya'da Engin Ayça ve Skandinavya'da Sezer Türkay bu tür yazıları düzenli bir şekilde Yeni Sinema'ya gönderiyorlar. Sezer Türkay'ın Skandinav mektubu ile Engin Ayça'nın İtalya Mektubu'nun yanı sıra İbrahim Denker'in, Belçika sinemasının en önde gelen yönetmeni André Delvaux ile yaptığı söyleşi yine bu sayımızda yer alan yazılar arasında. İki derleme derginin bu sayısının yazılarını tamamlıyor. Giovanni Scognamillo'nun «Saragossa'da bulunan el yazması» ve Jak Şalom'un «Bir Kır Gezintisi» filmlerini konu alan derlemelerinden sonra, yeni sinema mevsiminin başlamasıyla düzenli olarak yayınlanacak film eleştirmeleri 12 nci sayının içeriğini tamamlıyor.

sorrento 67 : ingiliz sineması ile karşılaşmalar

engin ayça

VIVRE POUR VIVRE / YAŞAMAK İÇİN YAŞAMAK. Yön / Claude Lelouch. Senaryo / Claude Lelouch, Pierre Ughtherhoeven. Görüntüler / Patrick Pouget. Müzik / Francis Lai. Oyuncular / Yves Montand, Annie Girardot, Candice Bergen, Irène Tunc, Anouk Ferjac. Yapım / Alexandre Mouchkine ve George Dancinger, Vides Cinematografia için, les Films Ariane, Les Productions Artistes Associés. (Bkz. Yeni Sinema 4 Haberler, Yeni Sinema 6 Haberler).

Filmin konusu çok basit. Robert Fransız televizyonunda «reporter» olarak çalışmaktadır. Mesleğinde uzman. Yaşantısını evinde karısıyla birlikte, televizyon için gezerek ve arada kaçamak tanıştığı kadınlarla düzenli olarak yaşıyor. Fakat son tanıştığı Amerikalı bir kıza âşık oluyor, işler biraz karışıyor. Bir süre sonra durumu karısına açıklıyor. Karısı Robert'i terkediyor. Kız Amerika'ya dönüyor, Robert televizyon için Vietnam'a gidiyor. Dönüşünde karısını buluyor. Filmin sonunda tekrar eski yaşantılarına dönüyorlar.

Lelouch ait olduğu topluma sadık, onun arzularına göre film yapan bir yönetmen. Bundan önceki filmi «Bir erkek ve bir kadın»ın elde ettiği ve «Yaşamak için yaşamak»ın elde edeceği (seyirci sayısı açısından) başarı buna bir delil olarak gösterilebilir. Lelouch «Paris Match»ın temsil ettiği bir topluma bağlı. Bu toplum «tüketim uygarlığı»nın meydana getirdiği «aliené» bir kütle. Paris Match ve benzeri dergilerin, resimli romanların, televizyonun beslediği, kontrol ettiği, birleştirdiği bir kütle. Lelouch bu dergilerin ve TV'un yaptığı şeyi sinemada yapıyor. Paris Match'ın (Türkiye'de buna örnek olarak Hayat Dergisi ve Hürriyet gazetesi'ni gösterebiliriz) sayfalarını karıştırırsanız içinde dünyada cereyan eden en önemli olayların en iyi röportaj ve fotograflarını, moda haberlerini, dedikoduları, meşhurlar hakkında haberleri, basit olayların yankılarını, facialar, düğün ve doğumları, hepsini aynı sayı içinde bulabilirsiniz. Aynı şeye TV'un bir günlük yayınında da rastlanır. Lelouch'un filminde de dünyadaki bütün «sansasyonel» haberleri ve ayrıca üç kişinin arasında geçen basit, âdi bir aşk hikâyesini buluyorsunuz. Bunları bir arada sunuşu çok başarılı Lelouch'un. Film durağan fotograflarla Vietnam savaşını, Afrika olaylarını, Güney Amerika çetecilerini, Amerika'daki ırk çatışmasını, film artistlerini, devlet adamlarını, Paris Match'ın bayrağını vb. göstererek başlıyor. Bir anlama dünyada o anda olan önemli olayların bir özeti, bir panoraması yapılıyor. Sonra Robert'in öyküsü başlıyor, kahramanları yalnız üç kişi olan bir öykü. Lelouch bunun altını ayrıca teleobjektif kullanarak çiziyor. Şöyleki teleobjektifle netlik alanını kısaltıyor, kişilere göre ayarlanan bu netlik onları çevrelerindeki nesnelerden ayırıyor (yani perdede yalnız kişiyi net görüyorsunuz, diğer şeyler bulanık gözüküyor) dikkati öykünün kişilerine, dolayısıyla onların arasında geçenlere bağlıyor. Robert'in karısı zamanını televizyon seyrederek, sinemaya giderek, vitrinleri gezerek geçiriyor (hiç olmazsa filmde bize bu şekilde gösteriliyor.) Amerikalı kız model, onu yalnız bir kez işbaşında görüyoruz, o kadar.

Lelouch filminde genellikle baş plânını kullanıyor, seçtiği objektif dolayısıyla bu plânlar kişilerin iç dünyasını dışa vuruyor, yani öznel plânlar. Lelouch bu şekilde filmin genel tonunu ayarladıktan sonra bunu genel çekimlerle sürdürüyor, fakat netlik'le oynayarak değil de fotograf kalitesini buna göre ayarlayarak. Gri ton üstünden bütün renkler. Kişilerin çevresindeki dünya, kişilerin iç dünyalarına uyuyor. Genel çekimler bu yoldan öznel bir duruma giriyor. Lelouch bu öznellik halini ses bandında da sürdürüyor. Önce filminde sesleri ortadan kaldırarak sözcüklerin değerini yok ediyor. Olayların çok yalın olması konuşmasız filmi kolayca izleyebilmemizi sağlıyor. Birçok sahnelerde kişiler ağızlarını oynattıkları halde seslerini duymuyoruz, ayrıca ne konuştukları bizi pek ilgilendirmiyor, çünkü yüz hareketlerinden ne diyebileceklerini çıkabiliyoruz. Sözcüklerin görüntüye natüralist açıdan kattığı şey böylece ortadan kaldırılmış. Konuşan birinin se-

sini duymağa zorunlu değiliz sinemada. Sonra Lelouch konuşmaya, sözcüğe gerçek değerini kazandırıyor filmde: dancing'de Robert karısı ve başkalarıyla oturmuş, konuşuyorlar, konuştukları duyulmuyor yalnız müzik duyuluyor (konuşmalar silinmiş), müzik değişiyor ve yalnız Robert'in sesi duyuluyor: «danseder misin, bunu ben de beceriyorum.» «hayır»; bu soru ve cevap bizi Robert ile karısı arasındaki duruma bağlıyor. Filmde konuşmaların ikinci görevi de, belge filmlerinde olduğu gibi yorum niteliğinde olması. Burada konuşma bize ne olup bittiğini bildiriyor. Yani Lelouch konuşmaları bize yalnız gerektiği yerde duyuruyor.
Bunların dışında filmin kahramanı yoluyla Lelouch bize Afrikada av sahnelerini, Vietnam'da bir Amerikan birliğinin havan topuyla perişan edilmesini bile gösteriyor. Bu gibi olaylara ait fotograf ve röportajlara sık sık haftalık dergilerde rastlanır, Lelouch'un filminde de rastlandığı gibi. Film bütünü ile çok iyi kurulmuş, sesli ve sessiz sahnelerin aralarındaki denge, yakın ve genel çekimlerin birbirlerini izleyişlerindeki tartım, alıcı hareketleri, görüntülerin kalitesi, oyuncuların başarısı (özellikle Annie Girardot) filmi güçlendiriyor.

Lelouch'un zaafı filmini biraz uzatmasında, birçok sahneleri daha kısa yaparak arada tartımın düşmesine engel olurdu. Lelouch'un ikinci zaafı «esthetisant» olması: birçok baş çekimlerinin kompozisyonunda bunu bulmak kolay, fakat Lelouch bunun tam ölçüsünü bulmuş, aşırılığa kaçmıyor ve bunu doğrulayabilecek şekilde yapıyor. Bu zaaflar ve filmin diğer özellikleri Lelouch'un stilini, sinemasını meydana getiriyor.


CANDICE BERGEN / YVES MONTAND

PRIVILEGE / AYRICALIK. Yön / Peter Watkins. Konu / John Speight. Senaryo / Norman Bogner. Görüntüler / Peter Suchitzky. Müzik / Mike Leander; Mark London ve Mike Leander'in şarkıları. Dekor / Bill Brodie. Kurgu / John Trumper. Oyuncular / Paul Jones, Jean Schrimpton, Mark London, Max Bacon, Jeremy Child, James Cossins, Frederick Donner, Victor Henry, Arthur Pentelow, Steve Kirby, Yapım / World Film ve Memorial Enterprises için John Heyman ve Timothy Burril. (Bkz. Yeni Sinema 7, Cannes Notları / Abidin Dino). Privilege, Peter Watkins'in kısa filmi The War Game / Savaş Oyunu'ndan sonra ilk uzun filmi. Film Steve Shorter adlı bir şarkıcının «yakın bir gelecekte» İngiltere'de geçen öyküsünü anlatıyor. Watkins'in anlatım tekniği (bu film için) röportaj film, kurgu filmi tekniğinde. Şöyle ki, Watkins, Steve Shorter kariyerini bitirdikten sonra, onun hakkında çekilmiş nekadar film varsa (röportaj, haber filmi, hattâ bir «virtuel» alıcının onun özel yaşantısında geçenleri de aldığı tasarlanarak) hepsini toplamış ve onları biraraya getirerek yapmış filmini. Watkins bizi yakın bir geleceğin içine sokarak orada bize sanki bir masal anlatıyor, fakat bu masalda, bizim bugün içinde bulunduğumuz durumun, böyle sürdüğü takdirde, bürüneceği şekil gösteriliyor.
Film Steve ile yapılan kısa bir röportajla başlıyor, Steve gazetecilere, televizyona, Amerika turnesinden memnun döndüğünü söylüyor, sonra Steve'in Londra'da karşılanışını görüyoruz: Şehrin ana caddesi, yolun bir yanından diğer yanına uzanan kocaman bez afişlerin üzerinde Steve'in adı, gökten balon, konfeti yağıyor, tıpkı Amerika'da cumhurbaşkanlarının, uzay adamlarının karşılanışı gibi. Steve yorgun bir ifadeyle çevresine gülümsemeye çalışıyor. Bunu izleyen sahne bir konser salonu, sahnenin orta yerine demir bir kafes konmuş. İki polis Steve'i elleri kelepçeli olarak getirip kafese kilitliyorlar, onu hırpalıyorlar, salonun her yanı polis dolu, sahne kordon altında. Seyirciler (hemen hepsi genç ve genellikle kız) çılgına dönüyor. Steve kafesin içinde şarkı söylemeye başlıyor, özgürlüğe kavuşmak istediğini söylüyor. Şarkının sonunda Steve ite kaka kafesinden çıkarılıyor, fakat seyirciler galeyana gelip sahneye fırlıyor, polislerle dövüşmeye başlıyor. Bütün bunların hepsi önceden hazırlanmış tabiî. Çünkü İngiltere koalisyon hükûmeti gençlerin şiddet eğilimlerinin gösteri şeklinde sokaklara dökülmesini önlemek için bunun sahnede boşaltılmasını sağlayacak biçimde gösteriler düzenlenmesini emrediyor. Steve'in arkasında onu idare eden çok güçlü bir örgüt var, herşeye o karar veriyor, herşeyi o düzenliyor. Bu örgüt Steve sayesinde milyonlar kazanıyor.
Dünyada ihtilâlci, anarşist vb. hareketler olmakta, hükûmet

millî bütünlüğü bozucu olan bu gibi hareketlerin İngiltereye de bulaşmasına engel olmak için herşeyi seferber ederek dikkati Steve'in üstüne çektiriyor. Steve filmin bir yerinde, onun sırtından geçinen şirketin müdürüne «ya herşeyi yüzüstü bırakırsam ne olur?» şeklinde bir soru soruyor, müdür «çok üzücü bir şey olur» diyor ve açıklamak için de ona gökdelenin tepesinden şehri gösteriyor, «bak» diyor «bu gördüğün varlıklar ilkel varlıklardır, onların düşünen, bilinçli varlıklar oldukları ileri sürülüyor, yanlış, insan hiç öyle olmadı. O güdülmeye zorunludur. Bu iş için vahşice yollar denendi, Nazi Almanyasını, Rusyayı, Çini buna örnek olarak gösterebiliriz. Biz bunu onun iyiliği için yapacağız. Bu da senin aracılığınla mümkün olacak.»

Bu arada Steve bir reklâm filmi çeviriyor ve onun resmini yapan bir kızla da ilgileniyor.

Ortaklığın yönetim kurulu toplantısında durum gözden geçiriliyor, ve gidiş'in artık değiştirilmesine karar veriliyor. Bunun için yeni bir erkek - kadın giyim modası yaratılıyor, yeni dünya turları tasarlanıyor. Çünkü gençlerin şiddet eğilimleri Steve yoluyla kontrol altına alınmıştır, herkes onu izliyor, şimdi sıra bu eğilimi ıslâh etmekte onu istenilen yere götürmektedir. Bunun için de Steve'in tür'ünü değiştirmesi, yani âsi şarkıcılıktan, uysal, inançlı şarkıcılığa geçmesi gerek. Böylece kiliseyle anlaşmaya varılıyor ve Londra Stadyom'unda büyük bir konser düzenleniyor. Bu değişme herkesin işine gelmekte. Hükûmet halkın devlet işlerine karışmasına engel olacak, fakat toplu halde kalmalarını sağlayacak olan bu gösteriyi destekliyor. Kilise bu olayı yeni haçlı seferi olarak ilân ediyor, «çünkü» diyor papazlardan biri, «pek yakın bir gelecekte kiliseye yalnız biz gider olacağız, buna engel olmak için halkı tekrar kiliseye çekmeliyiz. Bu yolda da Steve'i kullanacağız».



PRIVILEGE

Dışişleri Bakanlığı Steve'in dünya turu masraflarını üzerine almayı öneriyor.

Görülmemiş bir görkemlikte stadyumda konser yapılıyor. Kraliçe'nin izcileri bile buna katılıyor.

Steve ve ressam kız birbirlerine âşık oluyorlar. Steve kızın etkisiyle yaşantısını değiştirmeye karar veriyor. Meslek hayatının en önemli günü olan «yılın plâk oscar»ı dağıtımında, plâk dünyasının otoriteleri önünde bütün dünyaya (bugünü TV direkt olarak yayınlamaktadır) kendisinin bir hiç olduğunu, herkes gibi kendisinin de insan olduğunu bildiriyor. Steve bu şekilde kişisel durumunu, düşüncesini söylüyor. Fakat toplumu geleneklerinin içinde tutmak isteyen resmi düşünce, insanlara kişisel düşüncelerini söyletmeğe yol açacak böyle bir davranışa tabiî izin veremezdi. Bu yüzden Steve'in yokedilmesine karar veriliyor.

Televizyon, halkın huzurunu bozucu şekilde konuştu diye Steve'i boykot ediyor. Ortaklığın müdürü bir soruya cevap olarak, «halkın 6. duyusu kuvvetli, Steve'e olan hayranlığı nefrete döndü, onu bir daha affetmez artık. Steve'in bir daha üne erişeceğini sanmıyorum. Belki daha sonra, ölünce, tatlı bir hatıra olarak anılır» diyor.

Böylece Steve'in yalnız arşivlerde fotografları, konuşma bandı silinmiş filmleri kalır. Gerçekten de filmin sonunda renksiz ve sessiz olarak filmin başında gördüğümüz röportajı yeniden görürüz.

Bu özet filmin özü hakkında bilgi vermeye yeter. Açıkça bir protesto filmi «Privilege». Bizi içinde bulunduğumuz durumun bilincine varmağa ve harekete zorluyor. «Eğer» diyor, «işlerin böyle sonuçlanmasını istemiyorsanız, daha zaman varken çaresine bakalım.» Watkins'in seçtiği anlatım you da öz'ün biçimine uygun. Çok iyi bir buluşu bu Watkins'in. Oyuncuların yönetimi çok başarılı.

Konu şiddetli ve eleştirici, biçim bunu akıcı bir yolda yansıtıyor. Watkins'in anlatım yolu ilgi çekici ya, biçimin yumuşak olması, öz ile seyirci arasında belli olmamaya çalışması, şöyle bir soru getirebiliyor; acaba biçim de öz gibi, şiddetli, çarpıcı olsaydı, etki daha çoğalamaz mıydı? Yani biçim yoluyla seyirciler tedirgin edilip, düşünmeğe, tepki göstermeğe zorlanamaz mıydı? Çünkü biz seyirciler, filmde gösterilen toplumdan bir parçayız ve onun böyle olması biraz da bizim sayemizdedir. Watkins yalnızca, «işte toplum buraya gidiyor» demekle yetinmeyip biraz da tekmelese bizi daha iyi olurdu kanısındayım.



S. BAKER, J. SASSARD, D. BOGARDE

ACCIDENT / KAZA. Yön / Joseph Losey. Senaryo / Harold Pinter. Görüntüler / Gerry Fisher. Dekor / Carmen Dillon. Müzik / John Dankworth. Kurgu / Reginald Beck. Oyuncular / Dirk Bogarde, Michael York, Jacqueline Sassard, Stanley Baker. Yapım / Norman Priggen. (Bkz. Yeni Sinema 7, Cannes Notları / Abidin Dino).

Filmi bir kaza açıyor ve bir başkası kapatıyor. Film, bu iki kazanın meydana getirdiği bir parantez. Losey, Pinter'le beraber «parantez içindeki işin görünmeyen, bilinmeyen yönü şöyledir» diyor bir bakıma. Bunun dışında yaşam göründüğü gibi, daha doğrusu bize gösterildiği biçimde normal olarak akıp gitmekte.

Bir kaza oluyor ve genç bir üniversiteli ölüyor, yanındaki kız kurtuluyor. Seyirci kazanın oluşunu görmüyor, çünkü alıcı Stephen (D. Bogarde) 'in şehir dışındaki evini göstermektedir, bir otomobil sesi duyulur, sonra bir fren ve kazanın gürültüsü, Stephan kaza yerine gelir, kızı dışarı çıkarıp evine getirir ve durumdan polisi haberdar eder. Filmin bundan sonrası bir «geriye dönüş». Olay Oxford'da geçer. Stephen üniversitede felsefe profesörüdür, evlidir ve iki çocuğu vardır. Özel ders verdiği iki öğrencisinden William (M. York) onun aynı zamanda arkadaşıdır da, Anna (J. Sassard) ise herkesin ilgisini çekmektedir. Şöyleki William ona platonik bir biçimde yaklaşmakta, arkadaşlığını sürdürmektedir. Stephen yaşlanmakta olduğunu görüp genç kalmak istemekte, bu yüzden de Anna'ya karşı bir tutku duymaktadır. Charley (S. Baker - Üniversite'de profesör ve Stephen'in arkadaşı) de sonradan Anna'yla ilgilenecektir. Film bu kişilerin aralarında geçenleri anlatmaktadır. Stephen'in evi'nin şehir dışında olması, geçen gerçek olayların görünmemesini sağlamaktadır. Stephen'in evinin bahçesinde, bütün kişilerin hazır bulunduğu bir dinlenme anında, Charley sözde William'la konuşarak, o günkü buluşmanın gerçekte Stephen tarafından Anna'ya yakın olabilmek için düzenlendiğini söyler bunları orada hazır bulunanların hepsi duyar. Oyun bundan sonra açık olarak oynanır. Stephen'in karısı doğuma hazırlanmak için hastahaneye gider, ev boşalır. Stephen iş için gittiği Londra'dan eve dönüşünde Charley ve Anna'yı kendi yatak odasında bulur. Duygularını gizleyerek, kendini kontrol eder, hattâ bundan sonra da gelebilmesi için Charley'e evinin anahtarlarını verir. William'ın bu olanlardan haberi yoktur, Anna'yla anlaşırlar ve evlenmeğe karar verirler. Bunu görüşmek üzere Stephen'in evine gelirlerken kaza olur.

Anna'yı arabaya binerken kimse görmediği için, onu kazaya karıştırmak istemez Stephen. Kız şok altındayken, onu elde etmek ister fakat başaramaz. Ertesi gün Anna üniversiteyi terkeder, işler tekrar görünüşteki normal seyrine döner. Gerçekten filmin sonunda Stephen'in evini görürüz, çocukları bahçede oynamaktadır, biri düşer ağlamaya başlar, baba çıkar ellerinden tutar, eve girerler; son derece olağan bir aile sahnesi. Evin köpeği yola doğru gider, bir fren sesi ve gürültü duyulur. Film biter.

Görünüşte her şeyin ahlâk ve toplum kurallarına göre düzenli olarak gelişmekte olduğu bir toplumda görünmeyen ne bozuklukların, çirkinliklerin dolaştığı gösterilmek isteniyor filmde. Losey ve Pinter görüşlerini birleştiriyorlar «Accident»ta.

Filmde olayların gelişmesi isteyerek, ağır bir ritmde tutulmuş. Çünkü bir rastlantı sonucu oluşan bir olay değil bu, tam tersine kökleri derinlerde olan bir takım bozukluklar, bir araya geliyor, birbirlerini arayıp buluyorlar, yavaş yavaş geliyorlar. Göz açıp kapayıncaya kadar olan bir şey değil, sindire sindire, göz göre göre olağan bir şekilde. William'ın ölümüyle sonuçlanan kaza olmasaydı herşey daha çok zaman görünmez biçimde sürüp gidecekti. Ve belki de başkalarında bu, böyle sürüp gitmekte. Yalın, güçlü, etkileyici bir film «Accident»

THE MIKADO. Yön / Stuart Burge. Konu / Anthony Besch'in tiyatro çalışması. Senaryo W. S. Gilbert ve Arthur Sullivan'ın opereti. Görüntüler / Gerry Fisher. Müzik / Arthur Sullivan. Oyuncular / The D'Oyly Carte Opera Company Oyuncuları. Yapım / Anthony Havelock - Allan, John Brabourne.

«The Mikado» operetinin, sinemanın özellikleri düşünülmeden yapılmış bir filmi. Yani filme alınmış operet. Çekilmez.

OTHELLO. Yön / Stuart Burge. Görüntüler / Geoffrey Unsworth. Oyuncular / The National Theatre of Great Britain oyuncuları: Lawrence Olivier, Maggie Smith, Joyce Redman, Frank Finley. Yapım / Anthony Havelock - Allan, John Brabourne.

Stuart Burge bu kez de Shakespeare'in tragedyasının sahnede John Dexter yönetiminde İngiliz Ulusal Tiyatro oyuncuları tarafından sunulan gösterisini hiç müdahelede bulunmadan filme almış. Amaç sinema yoluyla sahnede oynanan bir oyunu seyircilere ulaştırmak. The National Theatre of Great Britain'in Othello oyununu görmemişler varsa, sinemaya gidip görebilirler.

THE WHISPERERS / FISILDAYAN DUVARLAR. Yönetmen / Bryan Forbes. Konu/Robert Nicolson'un romanından. Senaryo / Bryan Forbes. Müzik/ John Barry. Dekor / Ray Simm. Oyuncular / Edith Evans, Eric Portman, Nanette Newman. Yapım / Seven Pines için Michael S. Laughlin ve Ronald Shedlo. (Bkz. Yeni Sinema 9, Berlin Yıl XVII / Tuncan Okan.)

Forbes'in temiz ve klâsik bir anlatımı var. Film sıkılmadan izlenebiliyor.

MARAT / SADE. Yönetmen / Peter Brook. Konu / Peter Weiss'ın tiyatro yapıtı. Görüntüler / David Watkins. Müzik / Richard Pealsee. Dekor / Sally Jacobs. Giysiler / Gunilla Palmstierna - Weiss. Oyuncular / The Royal Shakespeare Company oyuncuları: Patrick Magee Ian Richardson, Glenda Jackson, Clifford Rose, Brenda Kempner. Yapım / Michael Birkett, Marat - Sade Production.


MARAT / SADE

«... tiyatronun görevi, birbirine zıt kutupların patlamasından meydana gelen, düşünmeye zorlayıcı bir meydan okumadır. Bu böyle oldu ve bu gün de yine böyle. Fakat bugün bir çatışmanın öğelerini bir araya getirmekten çok - örneğin, bir karı - koca tartışıyorlar ve seyirci onları seyrediyor - seyirciyi kendi kendisiyle polemiğe düşürmek gerek. Hiç de yüzeyde olmayan sürekli bir çelişmenin içinde yaşamaktayız. Sinema ve tiyatroda bu çelişme patlama noktasına getirilebilir. İşte bunun için Marat - Sade seyirciye meydan okuyarak onu tedirgin ediyor, onun evine tedirgin olarak - fakat yalnızca şok yapmış olmak için değil - dönmesine çalışıyor» diyor Peter Brook ve piyesin sinema aktarılışı için şöyle sürdürüyor: «Olaylardan duygulanmış bir seyircinin kişisel deneylerini çekme yollarını aradık ilkönce. Sinema yakalanmış, ele geçirilmiş dışavurumlardan meydana geliyor. Eğer bir beyni açacak olursak, onun heyecanlı duygulu anlarda «genel çekim»lere yer vermediğini ve küçücük parçaları bir araya getirdiğini görürüz, tıpkı sinemada olduğu gibi. Sinemanın anlatım dili, bireyin heyecan yoluyla verdiği cevabın görünen dilidir.»

Peter Weiss'ın tarihsel gerçeklere dayanarak yazdığı Jean - Paul Marat'nın işkence edilmesi ve katli'nin Marquis de Sade yönetiminde Charenton akıl hastahanesinde, hastalar tarafından oynanması kısaca «Marat / Sade» 1789 Fransız devrimi kahramanlarından Marat'nın Charlotte Corday tarafından bıçaklanarak öldürülüşünü anlatıyor. Fakat eser gerçekte, iki karşıt tutumu karşı karşıya getiriyor: Marat ve Sade. Marat ihtilâlci, topluma, toplumsal değişime inanan, fanatik bir mantıkçı; Sade hiçbir şeye inanmayan, herşeyi reddeden, anarşist bir tip, yalnız kendi kendisiyle ilgileniyor. Oyun boyunca bu iki kutup birbiriyle çarpışıyor ama sonunda bir cevap elde edilemiyor, sorun çözülemiyor. Seyirci, kafası iyice zorlandıktan sonra soruyla başbaşa bırakılıyor. Peter Brook Marat - Sade'ı, tiyatrosunda sahneye koyuyor ve oynatıyor, sonradan bunu filme almayı düşünüyor. Piyesin sahneye konuşu filme alınırken değiştirilmemiş. İki saat boyunca Peter Brook'un sahneye koyduğu oyunu perdede görüyoruz, fakat gördüğümüz tiyatro değil, tiyatronun öz bir sinema anlatımıyla gösterisi. Brook tiyatroyu nekadar iyi biliyorsa, sinemayı da o kadar iyi biliyor ve bu ikisini birbirine karıştırmıyor. Böylece sahne düzenlemesinde esere verdiği güçlülüğü, etkililiği sinemayla bir kat daha arttırıyor. Başarısı tartışılacak gibi değil. Oyuncuların hepsi birbirinden iyi.

rakamlar...

— Kuzeyden rakamlar: 1966 da bütün Skandinavya'da çevrilen filmlerin sayısı 53 (530 ya da 5300 değil). Ülkelere göre dağılım ise şöyle: Finlandiya 7, Danimarka 20, İsveç 20, Norveç 6. Türkiye'de 1966 yılında çevrilen film sayısı 240 idi.

— Yine rakamlar: Fransa'da 35 mm. göstericiye sahip 5500 sinema salonu var. Batı Almanya'da bu sayı 5200, İngiltere'de 2000, Belçika - Hollanda - Lüksemburg'da 1800, İtalya'da 10.000 den fazla (sonuncusuna 16 mm. lik salonlar dahil). Birleşik Amerika'da ise 9.500 sinema salonu ile otomobiller için 3500 açık hava sineması var. Türkiye'de sinema salonu sayısı konusunda kesin bir rakam yok: 700 - 1000 arasında değiştiği sanılmakta.

— Ve yine rakamlar: Son birkaç yıldır ticari bakımdan kendini pek iyi hissetmeyen Amerikan sineması (sanat açısından kendini iyi hissettiği çağlar çok geride kaldı artık) iyileşmek üzere. Seyirci sayısı gitgide artmakta. Salon sayısı ve açıkhava sinemaları sayısında da artma var. 1966 geliri, 1965 inkine göre % 3 bir artış göstermekte. Aynı artış 1964 e göre % 6. 1964 ve 1965'te yeni yapılan sinema salonu sayısı 900 den fazla. 1966 da haftalık seyirci sayısı 45 milyon seyirci civarında.

tours şenliği...

— XIII. Uluslararası Tours Kısa Film Günleri 23 - 28 Ocak 1968 tarihleri arasında yapılacak. Şenliğe katılacak filmler için özel bir tür kısıtlaması konmamış. Geçen yıl Luis Bunuel'in oğlu Juan Bunuel tarafından Calanda adlı film ile kazanılan şenliğe katılacak filmlerin 1 Ocak 1966 dan sonra çevrilmiş olmaları ve 35 mm. lik olanlar için 1000 metreyi aşmamaları gerek. 16 mm. lik filmler, şenlik düzenleme kurulu tarafından özel ilgi taşıdıkları takdirde şenliğe kabul edilebilecekler. Filmlerin 20 Kasım-3 Ocak tarihleri arasında şenlik kurulu eline geçecek şekilde postalanması şart. Katılacak filmlerden herhangi bir ücret alınmıyor. Şenlik kurulu ayrıca Fransa dışından şenliğe katılacak filmlere ışıklı altyazı yöntemiyle altyazı hazırlatmayı ücretsiz olarak üzerine alıyor. Ancak bundan yararlanmak isteyenlerin filmlerini en geç 15 Aralık tarihine kadar, Fransızca sözleri hazırlanmış biçimde kurula yollamaları isteniyor. Şenlik yargıcılar kurulu 1-3 arasında Büyük Ödül ile yine 1-3 arasında Yargıcılar Kurulu özel ödülü dağıtabilecek. Ayrıca ilk filmlerini yapan yönetmenler'den birine «İlk Yapıt Ödülü» verilecek.



LES RISQUES DU METIER/MESLEĞİN RİZİKOSU / A. CAYATTE / J. BREL.

new cinema club..

— Sinema dünyasında çevrilen hemen bütün filmlerin pazar bulma olanağının var olduğu İngiltere'de bile «Yeni Sinema» örneklerini yeteri kadar seyredemeyen çevreler bunu kendi kendilerine sağlamak yolundalar. Bu alanda kurulan kulüplerden biri New Cinema Club / Yeni Sinema Kulübü. Yeni sinema ürünlerinin, dağıtımcı bulamamaktan ya da sansüre takılmaktan ileri gelen eksikliklerini yok etmek üzere kurulmuş. Yılda en az yirmi film gösterebileceğini umuyor. Gösterileri yapabilmek için de Londra sinemaları sırayla kiralanacak. Ekim - Aralık dönemi içinde kulüp üyelerine şu filmleri sunacak: son Montreal Film şenliğinde büyük ödülü kazanan ve yine son Cannes şenliğinde gösterilen **Warrendale**. Filmin yapımcısı olan CBC, film bittikten sonra onu göstermeyi reddetmiş. Film İngilterede sansüre takılmadan geçebilmiş, ancak BBC filmi TV için uygun olmadığını ileri sürerek göstermemiş. Filmin yönetmeni İngiliz köken'li bir Kanada'lı: Allan King. Demek ki onlarda da bir kıpırdanma başlamak üzere. İkinci film Çekoslovakya'dan: **Baron Munchhausen**. Yönetmeni Karel Zeman. Boston, Bordighera ve Locarno şenliklerinde ödüller kazanmış ama filmi satın alan çıkmamış. Yeni Sinema kulübü'nün göstereceği üçüncü film Wim Verstappen'in **Joszef Katus** adlı filmi. (bkz. Yeni Sinema 10-11, Bazin ve 3. Pesaro şenliği / Engin Ayça). Gösterilecek Amerikan filmleri arasında ise John Korty'nin **The Crazy Quilt**, George Moorse'un **Zero in the Universe**, Jonas ve Adolphas Mekas'ın **The Brig**, Philip Kaufman ve Benjamin Manaster'in **Goldstein** adlı filmleri var.



«S... KENT'İNDE» / YOSSIF HEIFTZ

yossif heifitz..

— Geçen yıl Sinematek gösterilerinde Çehov'dan uyarladığı Küçük Köpekli Kadın gösterilen Yossif Heifitz, yine bir Çehov uyarlaması üzerinde çalışıyor: Ionytch. Öldürülmüş bir aşk'ın, bir yaşamın, bir insanın manevî çöküşünün, «yalnız parlak cisimlerin artık ilgilendirdikleri aşağılık bir boa yılanının» haline kendisini sokan bir başkalaşımın öyküsüdür Ionytch. En yetenekli ve en eğitilmiş olanlarının bile bir hiç oldukları S. kenti insanlarının, 19. yüzyıl sonu Rusya'sının görüntüsüdür. Ve bütün bunların kapladığı yer, sadece 10 sayfa. Heifitz film hakkında: «Ionytch, Çehov'un öyküleri arasında toplumsal açıdan en belirgin, eğilimi en açık olanıdır, diyebilirim. Bütün bir devir yansıtılıyor orada. Ortaya konan sorunlar arasında en önemlisi bana göre, toplum içinde kişi sorunudur. Toplum bir insan yaratabilir ama aynı zamanda insancıl duygulardan yoksun, duygusuz bir küçük burjuva da çıkarabilir ortaya. Doktor Startsev beni kişilik olarak ilgilendiriyor. Kaba bir insan değildir. Uğramakta olduğu başkalaşımın bilincine varabiliyor: «yaşam izlenimsiz, düşünceden yoksun, geçip gidiyor». Ama bu gidişi önleyebilecek güce sahip değil!.» Filmin adı **«S. kentinde»**.

mihail bogin..

— II. Ankara Uluslararası Kısa Film Şenliği'nde birincilik ödülü kazanan film Nous Deux / İkimiz'in yönetmeni Mihail Boguine'in ikinci filmi **Zossia** Paris'te yapılan Sovyet Filmleri haftası'nda gösterilerek çok büyük ilgi topladı. «İlk Aşk»ın öyküsünü anlatıyor Zossia. İki genç subay Mihail ve Victor dostluklarını herşeyden ileri tutan iki insan. Savaşta birçok kereler ölümü karşılarında görecek denli cesur olan iki arkadaş gerçekte birbirinden ayrılan kişiliklere sahipler. Viktor kararlı ve doğrucu, Mihail utangaç ve hayalci'dirler. Ancak her ikisi de günlük yaşantının alışkanlıklarını yitirmiş ve aşk denen duyguya kendilerini hazırlayamamışlardır. «İşte bu ikililik, cesaret ve utangaçlık, sertlik ve sevecenlik üzerine kurdum filmimi» diyor yönetmen. «Film aşk üzerine, arkadaşlık üzerine çevrilmiş bir filmdir». Büyük bir gerçeklik, derinlik ve şiirle iki arkadaşın bir Polonyalı genç kız'la, Zossia ile karşılaşmaları anlatılıyor filmde.

Aralarında doğan aşk, savaş görmüş, askeri eğitim almış insanlardan beklenmeyecek saf bir duyarlılıkta, çocuksu bir basitliktedir. Film Polonyada, Polonya'lı sinema kişilerinin de yardımları sağlanarak gerçekleştirilmiş.

dutchman..

— Son Berlin Film Şenliği'nde baş kadın oyuncusu Shirley Knight'a en iyi kadın oyuncu ödülünü kazandıran İngiliz filmi **Dutchman / Hollandalı**'nın ilginç bir çekim hikâyesi var. Film yedi gün içinde ve 20.000 İngiliz lirası gibi az bir para ile (aynı para ile bizde iki film çekilebiliyor rahatça) çekilmiş. Genç yönetmen Harvey kendisine sağlanan dar olanaklarla yine de Twickenham stüdyolarında bir New - York yeraltı tren istasyonunun arap saçını andıran havasını verebilmeyi başarmış. Shirley Knight ise daha önce **Sweet Bird Of Youth / Gençliğin tatlı kuşu** filmindeki oyunu ile akademi ödülüne aday gösterilmişti. «Hollandalı» da Lula adında Amerikalı mini - etek'li bir genç kızı oynuyor. Karşısında, geleceğin şairi, yorgun yüzlü zenci Clay rolünde, Amerika'nın önde gelen tiyatro oyuncularından Al Freeman oynuyor. Filmin konusu zenci yazar Lerci Jones'un aynı adı taşıyan oyunundan alınmıştır. Yönetmen Anthony Harvey şimdi de ikinci filmi olan ve Mervyn Jones'un **John and Mary / John ile Mary** adlı romanından uyarladığı aynı adı taşıyan film üzerinde çalışmaktadır.

genç çek'ler.

— Çek yönetmen Jan Nemec. Carlo Ponti tarafından Roma'ya davet edildi. Otelinde 3 gün bekledikten sonra, Nemec, yapımcının sarayının kapısını çalmaya karar verir. Hoşbeşten sonra, yapımcıya dış sahnelerin çekim yerlerini saptamak ve oyuncuları bulmak için olanakların neler olduğunu soran yönetmen, işin başkasına verildiğini öğrenince Prag'a döndü. Aynı Carlo Ponti, Forman'ın son filmi **Au Feu Les Pompiers / İtfaiyeciler Yangına**'nın ilk çekim sonuçlarını seyredince filmi çok bölgesel buldu ve uzunluğunu bir skeç'e eklenebilecek. Forman'ın tepkisi bilinmiyor.

chelsea girls..

— Üç buçuk saatlik gösteri süresi, aynı perde üzerine yanyana ve birbiri peşisıra yansıtılmakta olan iki görüntü (gerçekte 7 saatlik gösteri süresi), gösteri düzeni, yönetmenin Avrupa'da bu gösterileri düzenlemekle özel olarak görevlendirdiği bir arkadaşı tarafından, makinist odasından yönetilen film: Amerikan yeraltı sinemasının en ünlü yönetmenlerinden Andy Warhol'un 16 mm. lik son filmi **Chelsea Girls / Chelsea Kızları.** Warhol aslında özellikle «Pop» ressamı. Son yapıtları arasında ünlü Amerikan canilerinin polis fişlerinden büyütülmüş portreleri var. Bu film hakkında önümüzdeki sayıda geniş bilgi verilecek.

ve diğerleri.

Luchino Visconti **'Macbeth'** in modern bir uyarlaması olan yeni filmini Almanya'da çevirecek. Başrolde oynıyacak olan Marcello Mastroianni zengin bir Alman fabrikatörünü canlandıracak. Vanessa Redgrave ise Lady Macbeth rolünde.

— Jean Luc Godard'ın yeni filminin adı **'Weekend'** olacak. Bu filimde Mireille Darc ve Raymond Devos, piyangodan otomobil kazanıp hafta sonunda şehir dışına gezinmeye çıkan Paris'li genç bir çifti oynuyorlar.

— Orson Welles, Macbeth, Othello ve Falstaff'dan sonra **'Jül Sezar'** ı çevirmeye karar verdi. Orsen Welles Sezar, Paul Scofield Brutus, Cristopfer Plummer Marc Antonius rollerinde.

— Roman Polanski Hollywood'da **'Rosemary's Baby'** adlı filmi üzerinde çalışıyor. Mia Farrow'un oynadığı bu filimden sonra Polanski önümüzdeki kış Avusturya Alplerinde Tony Sailer, Jean Claude Killy ve ayrıca bazı tanınmış kayakçıların da rol aldığı **'The Downhill Racer'** adlı filimi çevirecek.

Yönetmen Joseph Losey, Elisabeth Taylor, Richard Burton ve Noel Coward'ın oynadığı **'Go Forth'** adlı filmini çevirmekle meşgul. Bu filmin senaryosunu hazırlamış olan Tennessee Williams, kendisinin 'Man, Bring This Up Road' adlı öyküsü ve 'The Milk Train Doesn't Stop Here Any More' (Süt Katarı Artık Burada Durmuyor) oyunundan yararlanmış.

Yves Montand ve Anouk Aimée, André Delvaux'nun ikinci filmi **Un Soir Un Train** (Bir gece bir tren) filminde rol alacaklar. Eser bir Fransa - Belçika ortak yapımı olarak gerçekleştirilecek.



LA MARIEE ETAIT EN NOIR / GELİN KARA GİYİYORDU / F. TRUFFAUT / J. MOREAU, C. DENNER

skandinav mektubu

sezer türkay

— 4,5 milyon nüfusu olan ve dışarıda alıcı pek bulunmayan bir ülkede sinema sanatını geliştirmek için yapılan çalışmalar sinemaseverler için gerçekten sevindirici nitelikte. Yabancı filmlerin piyasayı elde tuttukları ve televizyonun etkileri de düşünülürse çabaların değeri daha iyi anlaşılır. Danimarka'nın coğrafi durumu ve toplumsal yapısı yabancı filmlerin birçok bakımlardan üstünlüğünü zorunlu kılıyor. Televizyon ve radyo devletin malı. İkisinde de reklâm yasak! İyi hazırlanan TV programları sinema üzerinde çok etken oluyor. Örneğin «Dr. Kimble» adlı sürekli Amerikan filminin gösterildiği geceler boş sinema salonlarının resimleri ertesi günün gazetelerinde baş sahifelerde yer alıyor. TV da gösterilen filmler çoğunlukla Amerikan filmleri: Elmer Gantry, Rising of the Moon. Sonuncusu John Ford'un 1957'de anavatanı Irlanda'da yönettiği filmi.

— 1966 da İsveçte en çok beğenilen filmler: **Persona / /Ingmar Bergman, Har Har du ditt Liv / İşte Senin Yaşamın / Jan Troell, Heja Roland / Bir sürü dert / Bo Widerberg ve Syskonbadd / Kızkardeşim, Sevgilim Vilgot Sjöman.** Son ikisi bilindiği gibi İsveç Film Enstitüsü ödüllerini de kazanmışlardı.

— İskandinavya'da yapılmakta olan yeni filmlere gelince: Jörn Donner **«Tvarbalk»**, Fransız Jacques Doniol - Valcroze **«Valdtakten / İğfal»**, Jan Halldoff **«Ola och Julia / Ola ve Julia»**, Arne Matsson **«Den Onda Cirkeln / Belâlı Yuvarlak»**, Mai Zetterling **«Flickorna / Kızlar»**, Palle Kjaerullf - Schmidt **«Den Gronne Skov / Yeşil Orman»** üzerinde çalışıyorlar. Sonuncusunda Schmidt yine son beş yıldır birlikte çalıştığı Klaus Rifbjerg'in senaryosundan yararlanıyor.

— Oynayan ilginç filmlere gelelim. Karel Reisz'ın Morgan, A Suitable Case for Treatment / Morgan adlı filmi doğaya delicesine tutkun, çağının düzenini benimsemeyen ve çevresinin davranışlarını beğenmeyen bir kişinin sosyo - psikolojik bir incelemesi. Morgan, Reisz'ın Saturday Night and Sunday Morning / Sevişme Günleri'ndeki kahramanının bir benzeri. Oldukça başarılı bir film.

Donen, **Two For the Road / Yolda iki kişi** ile «Singing in the Rain» ve «It's Always Fair Weather» gibi müzikallerindeki havasını yine buluyor. Müzikal olmamasına rağmen yine de onların şiirini, sıcaklığını, içtenliğini verebilmiş. Henri Mancini'nin müziği yanında Donen'in ritmi ve kurgusu filmin başarısını sağlıyor.

Fantasterne burada gördüğüm ilk Danimarka filmi. Müzikli bir fantezi. Dört kişinin Kopenhag'taki yaşantılarını anlatıyor. Kuruluşu ve tekniği bakımından sağlam bir film. Godard ve Demy (Les Paraplules de Chorbourg) etkileri taşımakla birlikte özentili bir yapıt değil. Başkent'te gösterilen 2-3 Danimarka filminden biri sadece. Yönetmeni Kirsten Stenbaek.

İki yeni İsveç filmi (Jan Halldoff'un **Livet ar Stenkul / Yaşam Çok Güzeldir,** bkz. Yeni Sinema 8, Haberler ve Yeni Sinema 9, Berlin Yıl XVII / Tuncan Okan ve Jonas Cornell'in **Puss Och Kram / Sevgiler ve Öpücükler**) İsveç'in genç kuşağının yaşantısını ve toplum içindeki davranışlarını vermesi bakımından ilginç. Birincisi daha başarılı. Yaşam çok güzel mi? Halldoff bunun üzerinde yorum yapmıyor. İkincisi yazar - yönetmen Cornell'in ilk uzun filmi. İlkindeki her gününü yaşamaya çalışan gençlere karşı Cornell yaşama koşulları daha iyi olan yeni evli bir çiftin öyküsünü duygulu bir şekilde anlatıyor.

Persona, Sonat for to / Persona, iki kişi için sonat'da Bergman bilinçaltı olaylara önem veriyor. (Persona: eski Roma'lıların oyunlarda giydikleri maske ya da Carl Jung'un psikoanalitik kuramının bir unsuru.) Bergman Persona hakkında şunları söylüyor: Önceden bir çekim senaryosu hazırlamadım. Çekim sırasında filmin orkestrasyonunu yaptım. Bazı bölümlerde ne yaptığımı bilmeden çektim. Seyircileri, önlerine serdiğim görüntüler üzerinde kendi fantezi görüşlerine göre değerlendirme yapmağa çağırıyorum.»

Yine de Persona'da, biçim bakımından olmasa bile (Bergman çoğunlukla yakın çekim'ler kullanmış) öz ve anlatım yönlerinden Bergman'ın eski yapıtlarında bulunan özellikler var: ölüm korkusu, yabancılaşma, yalnızlık gibi. Film çoğunlukla iki kişi arasında geçiyor. Toplumdan ayrı şizofrenik bir oyuncu ve hastabakıcısı. İki kişi arasında (vampirizm ve sevicilik gibi de olsa) bir ilginin bulunması, yalnızlıktan, ayrılıktan, ölümden iyidir demek istiyor Bergman. Bu yılın en iyi filmlerinden biri bence.

aklın penceresinden bakarken

ibrahim denker ve ersan arsever'in andre delvaux ile filmi «kafası kazınmış adam» konusunda yaptıkları söyleşi

İbrahim Denker / Sanırım söyleşi filmin İstanbul'da gösterilişinden önce yayınlanacak. Bu yüzden filminizin bir özetini yapmak istemez misiniz?
André Delvaux / Hayır, çünkü anlatılması kolay değil? Ancak film olarak anlatılabilir ve zaten film kendiliğinden bu basit gözüken fakat birtakım uzunluklara girmeden anlatılması mümkün olmayan öyküyü anlatıyor. Ben bugüne kadar öz'ünü kaçırmadan bir-iki dakika içinde filmi düzgün olarak anlatabilmiş değilim. Belki bölüm başları olarak anlatmak mümkün olabilir ama hiçbir şey söylenmiş olmaz bu kez. Basit olarak denebilir ki film bir taşra avukatının (Govert Miereveld / Serge Rouffaer) kendisine aynı biçimde karşılık vermeyen biri için (Fran / Beata Tsykiewicz) gizli ve içe dönük bir aşk beslediğini, bu kadını nasıl gözden kaybettiğini, bununla hiç ilgili değilmiş gibi gözüken olayları yaşamak zorunda kaldığını, kadını yeniden nasıl bulduğunu, nasıl onu öldürmüş olabileceğini anlatan bir filmdir denebilir. Ama hiçbir şey kesin değildir. Başka bir şey söyleyemiyeceğim sanırım.

I. D. / Belçika radyosu için yaptığınız bir söyleşide filmde başlıca üç bölüm olduğunu söylemiştiniz sanırım..
D / Evet, film üç büyük bölüm biçiminde düzenlenmiş. Bu bölümler de iki bölümlük bir sonuçla izleniyor. Birinci bölüm bir okulda, bir okul gösterisi sırasında, sonra taşrada bir nehrin kıyısında 10 yıl sonra bir otopsi bölümü ve bir otel odasında geçen üçüncü bölüm.. ve sonuç, çok açık bir dinlenme evi ya da modern bir hapishane olarak tanımlanabilecek bir yerde geçiyor.
I. D. / Ama, sanırım daha ilk ayrımdan, yani ödül dağıtımından önce de, berberde geçen önemlice bir sahne vardı.

D. / Evet ama başlıbaşına bir ayrım değil bunlar. İlk ayrımı hazırlayan ögeler. Şunu diyebiliriz, ilk ayrım, bir okul müsameresinde, öğleden sonra geçer, biz ise müsamereden önceki bir - iki saat boyunca adamı izleriz. Evinde görürüz onu, berberde görürüz... Bu kadar. Sanırım siz berberle filmin geriye kalan bölümü arasındaki ilişkiyi soruyorsunuz?
İ. D. / Daha somut olarak söyleyeyim: Bu ayrım parçasında uzun bir süre baş çekimi olarak görüyoruz Miereveld'i, sonra aletler var, gürültüleri, filân... Bayağı gerilim yaratan bir sahne, ama filmin geriye kalan kısmına ne şekilde bağlandığını göremiyorum.

D. / Size söyledim, filmi iki dakika anlatıvermenin imkânı yok. İsterseniz anlatırım ama o zaman da anlamını veremem. Nitekim, sorduğunuz soru için de «adamı evinde, sonra bir müsamerede görürüz,» demiştim. Ama siz kalkıp ta, neden berberde, neden evinde gösteriyorsunuz diye sorarsanız, bunları görmek için başka nedenler bulmaya çalışmalı. Ve berber sahnesi, yalnızca bir adamın saçlarını kestirmeye gitmesi anlamı taşımıyor; gene aynı şekilde otopsi sahnesi de, otopsi uzmanı bir hekimin bu işten hiç anlamayan bir adamın yardımıyla çalışma yapması anlamına gelmiyor, yalnızca. Asıl aranması gereken, sahneler arasında bulunan daha derin bağlardır. Örneğin bir berberde olup bitenler şunlar: bir adam bir başkasının vücudu üstünde çalışır, bir başkasının kafası üstünde çalışma yapar. Bazı âletler yardımıyla çalışır. Bir otopside de, bir adam bir başkasının vücudu üstünde, bazı âletlerle çalışmakta. Bu çalışmanın amaçları ayrı ayrı gözüküyor: Bu, berberde, saçları kesmektir, çünkü saçlar uzar. Bir otopside ise etleri kesmektir amaç, çünkü etler görülmek istenenin görülmesine engel olur..

Kısaca, bunlar birbirine çok benzerler. Birinci durumda, berberde, Miereveld derin bir duyguya kapılır: berbere gitmeyi çok sevmektedir, çünkü ona öyle gelir ki bu bir çeşit alışkanlıktır, bir zevk alışkanlığı. Ve berberi, bunu çok iyi bilmektedir, bir dizi âletle uzun saçlarla kaplı deriye masaj yapar. Oysa öte yanda, otopsi alışkanlığı bir dehşet alışkanlığıdır, bir zevk değil, fakat çok iyi bilinir ki, dehşet ve zevk, bizim için, ruhsal yönden tek bir duygunun iki görünüşüdür. İşte bu noktadan başlayarak iki sahne arasında daha derin ilgiler aranabilecektir. Genç kadınla buluşmaya göre, berber nerede yer alır, otopsi nerede yer alır? Berber büyük sahneden önce, onun Fran'ı bulduğu büyük şenlikten önce; bu şenlik, onun için son derece güzel bir şenliktir, onda büyük bir iz bırakacaktır. Otopsi ise, Fran'la karşılaşmadan önceye gelir; orada erkek kadınla konuşur ve onu öldürür. Yani otel sahnesine göre otopsi nereye yerleşiyorsa, tam tamına berber de okullar sahnesine göre öyle yerini alır. Üstelik, otopsi sırasında uzmanların kullandığı bazı malzemede Govert Miereveld, berberin kullandığı malzemeyle bir benzeyiş bulur, özellikle vibro - masör ve onun alternatif hareketinde. Bu, kafatasını, kafatası takkesini kesmeye yarayan elektrikli testereyi akla getirmektedir. Ve onun hareketini. M, tüm bu benzeyişlere karşı duyarlığa sahiptir ve sanıyorum ki, otopsi sahnesini nasıl işledimse berber sahnesini de öyle işledim. Biri ötekine çok benzeyen iki olayın söz konusu edildiği andan itibaren kendi kendime dedim ki, bu iki olayı aynı biçimde niçin işlememeli? Niçin, berberde ve otopside gürültülerle o «şey» arasında varolan büyük ilgiyi çok yakından belirterek göstermemeli? Niçin gürültüler yoluyla tüm bir mekanizmayı düşündürtmemeli? Çok büyük olan ayrım şu ki, M. berberde bir çeşit sevinçle doludur, olup bitenlerin büyüsü altındadır, oysa otopside, olanların aynı büyüsü içinde büyük bir dehşete kapılır. Otopsi yapan hekimden ne ölçüde kaçınabildiyse berberden de o kadar daha az kaçınabilmektedir. Bu bana, sonunda, çok benzer görünüyor.

İ. D. / Siz büyülenmeden söz ettiniz: ödüllerin dağıtılması sahnesinde de bir büyülenme vardı sanıyorum, M'in Fran'la olan bağları; M, neredeyse Fran tarafından büyülenmişti.

D. / Evet, göstermese bile o, Fran'a göre sürekli bir büyülenme hali içindedir. Şüphe yok, ödüllerin dağıtılması sırasında aşağı yukarı tesbit ettim O halde olabilir ki, M. aynı zamanda hem duygularını başkalarına göstermek istemeyen birisi gibi, hem de büyülendiği kadının onun hakkında beslediği duyguları hesaba katacağını umut eden birisi gibi hareket etsin. Oda sahnesinde, bu tamamiyle başka: M, gene Fran'ın etkisi altındadır, fakat odada konuşur, özgür bir biçimde konuşur, zaten bu tüm filmde bir kez olur; öteki anlarda hemen hemen asla konuşmaz, ancak her gün yapılacak konuşmaların küçük kırıntılarıdır sözleri.

İ. D. / Zaten bu sahnede konuşmaktan hiç geri kalmıyor.

D. / Odada, konuşmaktan geri kalmıyor. Uzun uzun konuşmaya başlar, son derece uzun monologlar yapar ve sonra konuşan artık Fran'dır. Daha sonra M. yeniden uzun bir monologa girişir, yaşam'ından söz ettiği tek an burasıdır, burada biz yaşantısı üstüne birkaç şey öğreniriz. Ve sonra kadın monologa girişir ve M'in ondan yaptığı görüntüyü yıkar. Bu anda bitmiştir ve erkek bir sözcük bile söylemeyecektir.

İ. D. / Seyircilerin tepkisine gelince, ben ödüllerin dağıtılması sahnesi çok gerçek bir sahnedir. ki, seyirciler bir çeşit sevinç içindeydiler, gülüyorlardı; denebilir ki, onlar belki de toplumsal bir taşlamanın karşısında olduklarına inanıyorlardı Ve siz kadavra sahnesine geçince, ilk anlardan itibaren, ortamda ani bir değişme oldu, hiçbir geçiş yapmaksızın gülüşten dehşete geçildi. İki sahne arasında bir biçim ayrımı olduğuna bile inanıyorum..

D./ Seyircilerin ödüllerin dağıtılması sahnesine gülmelerini çok olağan bulurum - bazı anlarda, ki ben bunları çok iyi biliyorum - fakat sanmam ki varolan bir taşra ortamı bir «taşlama» olarak kabul edilsin. Ben, bu ortamı taşlama yoluyla anlatmak istemedim, bu beni ilgilendirmez. Basit bir şekilde, onların oldukları gibi gösterildiği bir andan itibaren, o bir taşlama tonu kazanıyor, gerçekten bunlar taşrada gülünçtür. Eğer insanlar gülüyorlarsa, bu olayların gülünçlüğünden değil: bazı anlarda filmdeki bazı unsurların yüzünden rahatsız durumdadırlar ve gülüş rahatlatıcı bir araçtır. İki kez gülüş oldu: biri, M. salona girince, çünkü gösteriyi bozduğunu sanıyordu ve önemli kişilerin bakışları onun üstünde toplanmıştı: o anda ona bakan kişilerin sert, öte yandan da biraz gülünç bir havaları vardı. Çünkü vücut yapıları bakılması hoşa giden bir görünüşe sahip değildi; bu durumda boşaltıcı bir gülüşme doğdu; öyle bir durum ki seyirci, salondaki elemanlarla M. arasında başgösteren gelenekçi bir mekanizmayı derhal kavramıştır ve bu ilişkilerden bazı şeyler anladığı için hoşnut kalmıştır. Yargıç Braanting sahnede bir armağanı kabul ettiği zaman bu daha açıktır, sanırım: içinde bir şeylerin olduğu şişeyi alır, onu açıp açamayacağını sorar ve açtığı zaman büyük bir sessizlik olur ve sonra o bir el çıkarır; işte bu anda ben dikkat ettim, bunda hiçbir ayrıklayıcı durum yok, salonların daima canı sıkılmıştır, insanların kaynağını bilmedikleri bir gıdıklanma içindedir. Bu, gariptir, çünkü bir el armağan edilecek bir şey değildir, bir el hiçbir işe yaramaz. Bu çok çok ilginçtir, insanlar ne yapacaklarını şaşırırlar, ve bu el onlara armağan edilseydi, aynı derecede can sıkıcı olacağından, yargıcın: «bunu yapmamalıydınız» dediği anda, herkes güler, çünkü herkes bunu kocaman bir şaka diye düşünür: oysa salona karşı bu yapılmamalıydı, herhangi bir insanın anlamsız bir arma-

ğan alabileceği salona gösterilmemeliydi. O halde anlamsızlık yok, tersine psikoanalitik anlamlarla tıka basa doldurulmuş: bir el korkunç bir şey, havaya kalkmış parmaklarla bu tanrı'nın bir işareti olabilir, olabilir... nihayet Freud, onda, herkesin kendi anlayışına bırakılmış azımsanmayacak nice işaret bulmuştur. Alışılagelmiş nedenlerden biri, örneğin el sıkmak yahut bir sadakayı almak için uzatılmış bir el şeklinde olmaksızın bir el gerçekten gösterildiği zaman... o zamandan itibaren, seyirci elin gizli psikoanalitik tüm anlamlarına kendini bırakmaya zorlamaktadır ve salonun gülüşü, bu elin verdiği huzursuzlukla karşılaştırılırsa rahatlatıcı gerçek bir gülüştür. O halde görüyorsunuz ya, bu açıdan gülüşme bana gülünç taşlamadan değil başka bir nedenden doğmuş görünüyor.

İ.D. / Buna göre, bu el belki daha sonra görülecek kadavraya bağlanıyor ya da M.in berberdeki duygusal neşesine?

D. / Evet belki bu sonuncuyla, özellikle kadavraya değil. Fakat, bununla beraber, bir çeşit duygularla ilgili bir sevinç durumu var, muhtemelen. Bildiğiniz gibi, zaten film de bir romandan alınmıştır ve ilk görünüşte, gerçekten, ben romana çok yakın bulunuyorum; roman bana kurduğum yapılar için temeli verdi. Fakat gene de, şurda burda bazı elemanlar değişmiştir. El, örneğin, romanda mevcut değildir - romanda, yargıç tamamiyle silik bir armağanı alır, bir çakmak, nihayet bayağı ve herhangi bir nesne. Anlamı, olabileceğinden daha fazla değil. Ancak, filmin özellikle o yerine, balşangıçta anlamı yokmuş gibi gözüken, ancak altında ikinci derecede anlamlar yatan bir simge koymayı çok uygun gördüm. Bir tabanca verildiği zaman, birinci plânda bir anlamı vardır, bir insanı öldürmeye yarayan bir silâhtır, ikinci anlamı ise tabancanın cinsel ilişkiyi bir başka yönden yansıtmasında aranmalıdır. Hem sonra, bir ikinci anlam çok daha fazla psikanalitiktir. Ancak el, müthiş hareket budur, el'in ilk anlamı yoktur, bir el'dir yalnızca.



İ.D. / O zaman bir nefis düşkünlüğü anlamı taşıyabilir belki...

D. / İkinci anlam da budur işte ve öyle sanıyorum ki insanlar bu yüzden tepki gösteriyorlar.

İ.D. / Öte yandan, Miereveld'in bütün tutkuları, daha çok tensel tutkulardır denebilir. Otopsi sahnesinde bile, seyirci tensel bir yürek darlığı duyuyor, yanılmıyorsam..

D. / Belki de daha karışıktır bu ve ben de sizinle o denli aynı düşüncede değilim; çünkü tensel demek, ten'e zevk sağlayan şey demektir, bir çeşit nefse değgin şey; ve sonra tensel, madde olarak tenle ilgili, zamanla kendini yokeden ve sonunda toz haline gelecek olan şeyi ifade edebilecektir.. Oysa burada, otopside bu iki anlam birbirlerine karışmış değil, en azından otopside bu çeşit bir nefse değginlik düşünmedim. Bir başka çeşit nefse değginlik vardır ki o daha çok sadizm'e yaklaşır. O da şudur: seyircide, bir dehşet gıdıklanması olarak alacağı fakat aslında kendisine zevk vermek üzere oraya konmuş bir gıdıklanma yaratmak.

İ.D. / Öyle sanıyorum ki, bu tensel'lik Miereveld'i yeterince gerçek bir kişilik yapmakta, Fran'ın tersine.

D. / Evet, mümkündür. Bilmiyorum, Miereveld'in gerçekliği bu tensel'likten mi ileri geliyor; başka şeyden de ileri gelebilir, ama doğru dediğiniz, Miereveld'in gerçekliği konusunda. Fran konusunda haklısınız, gerçek bir kişi değildir, Fran daima Govert'in gözleri arkasından görülmektedir. Fran sürekli olarak, baş kişinin bir yansıtılışıdır, bu da kadın oyuncu için - aynı zamanda yönetmen için de - bu kişiyi yaratma konusunda bir güçlüktür. Çünkü oyuncu, hiçbir zaman gerçek bir kişiye atıf yapamaz, Miereveld'in duyarlılığı tarafından yansıtılmalıdır sürekli olarak.

İ.D. / Denebilir mi ki, Miereveld delidir?

D. / Herşey denebilir ama sanıyorum ki bunun bir anlamı olmaz. Çünkü hiçbir şeyi sonuçlandırmaz, çözümlemez bir kişiye deli demek, sadece ona çok uygun bir etiket yapıştırmak olur bu.

İ.D. / Govert Miereveld'in tutkuları özellikle bir sınıf toplum için çok görünen tutkulardır.

D. / Ne demek istiyorsunuz?

İ.D. / ...Böylesi bir cansıkıntısı bir kez toplumsal bir aşamaya varıp insan kendini boşlukta duymaya görsün... işte o zaman kendi kendini yıkmak pahasına herşeyi kendisinin bulması gerektiğini duyar...

D./ Evet, ama bu anlamda çılgınlığın düzmeci alanı bir yana atıldı sanıyorum...

İ.D. / «Çılgınlık» sizin de belirttiğiniz gibi bir etikettir. Ama komplekslerden, saplantılardan sözedilebilir...

D./ Evet, toplum içinde «ilginç» denilen bir duruma vardığı, ve kendi kendini yıktığı ölçüde. Ama gerçekte yıkmıyor kendini, yaşamı boyunca gerçekleştrimiş olduğu kişiyi yıkıyor. Çok içsel bir şeyler bulup, bunlara uygun düşmek istiyor. Açıkçası içinde yaşattığı o düşün peşinde. Bu düşe var-

ma çabası içinde ise, onun dışında kalan herşeyi yıkıp atmaya hazır. Görüldüğü gibi büyük bir kapı değildir seçtiği, dar bir kapıdır. Bu dar kapıdan geçerken, belki yeni bir şey bulacaktır. Bir çeşit mutluluk, bir çeşit erinç elde edecektir. Burda, birbirinin karşıtı, iki devinimin bulunduğu bir gerçektir. Miereveld bir yönden toplumsal bir düşünceye varmıştır, bir yönden de bu içinde taşıdığı düşünceyi yıkma saplantısına. İçinde beslediği düşe uygun düşmesi için böyledir bu. Bu iç-dış sorunu, gerçekte bir gerçek-ideal sorunudur. Yazarın bir başka romanına verdiği adı anarak söyleyecek olursak, taş merdivenle, bulut merdivendir.

İ.D / Az önce Ersan'la Miereveld ile **Yaban Çilekleri**'nin kahramanı Prof. Borg arasında bazı benzerliklerin bulunup bulunmadığını tartışıyorduk...

D. / Olabilir. Ama başlangıçta şunu unutmamak gerek: Ersan bir delidir. Öyle değil mi? Tabii siz de. Örneğin diyelim ki Ersan gerçekte imkânsız bazı şeylere bağlanıp, bu yalnızca düşte bir çözüm yolu bulacak şeyleri günlük yaşamda gerçekleştirmek için direniyorsa bir çeşit delilik içindedir kendisi. İşte Miereveld'in deliliği bu çeşit bir deliliktir. Bana telefon etmek istiyorsunuz, ama çok sık yolculuğa çıktığım için konuşmamız mümkün olmuyor. Sonunda bir deli gibi davranmaya başlıyorsunuz, bu da bir gerçektir. Şunu demek istiyorum bu örneklerle: hepimizin bazı alanlarda böyle deliliklerimiz, çılgınlıklarımız oluyor. Öyleyse bunu Govert Miereveld'de görünce niçin yabansıyoruz? Şunun için: o deliliğinin, çılgınlığının sonuna değin gidiyor. Bunu söylerken ne sizin ne de benim kendi çılgınlarımızın sonuna değin gitmiyeceğimizi söylemiyorum.



İ.D. / Bilmiyorum bütün bu söyledikleriniz kafası kazınmış Adam'ın psikolojik bir filim olduğunu anlatmak için mi? Eğer böyleyse, açıkça söylemek isterim ki, ben filminizin tam olarak psikolojik bir filim olduğuna inanmıyorum.

D. / **Kafası Kazınmış Adam**'ın anlamı nedir? Gerçekten bilmiyorum bunu. Psikoloji dediniz, ilkin bu sözcükten ne anladığımızı ortaya koymalıyız. Eğer psikoloji bir bireyin başka bir bireyle, ya da bir bireyin toplumla olan ilişkilerinin, tepkilerinin işleyişini bulmaya çalışmaksa, diyebiliriz ki her filim psikolojiktir. Örneğin az önce gördüğümüz Kobayachi'nin **Harakiri** filminde, nedenler hem toplumsal hem de psikolojiktir. Bunun için **Harakiri**'ye psikolojik bir filim mi diyeceğiz? Ben bu anlamda psikolojik olmayan bir filim tanımıyorum.

L.D. / Ama öyle sanıyorum ki **Kafası Kazınmış Adam**'da, hemen hemen hiçbir epik öğe yok. Yani toplumsal konumlara bağlanabilecek olaylar yok.

D. / Tam tersi. Örneğin, okulda birincilik armağanlarının dağıtılışı, evdeki birinci sekansın tümü epik bir nitelik taşıyor bence. Filmin kişisi hem durup dinlenmeden kendini çevreleyen toplumsal olgulara karşı bir tepki gösteriyor, hem de dıştan bunlarla olan yakın ilişkilerine devam ediyor. İçten ise bireysel sorunlarıyla uğraşıyor; ilişkileri onlarla. Bu plânda epik bir biçimin karşılığının bulunduğu söylenebilir filmimde. Ama belki yanılıyorum. Eğer kişinizin dış dünyasından çok iş dünyasını yansıtmaya çalışıyorsanız, bu yüzden de yapıtınız epik bir yapıt değil demek istiyorsanız, bunda haklısınız.

İ.D. / Bu nokta üstünde durmamın nedeni şu: Filmi gördükten sonra, not defterime şöyle yazmıştım: «toplumsal yozlaşma.» Ama öyle sanıyorum ki, şimdi bu söylediklerinize bakarak pek o kadar toplumsal bir koşula bağlı yozlaşmanın söz konusu olmadığını görüyorum — hiç değilse doğrudan doğruya değil bu. Miereveld'in iç dünyası kendisini çevreleyen dünyadan daha önemli.

D. / Ben konuyu biraz değiştirmek, biraz genişletmek istiyorum. Miereveld'in toplum içinde yabancılaşmış bir insan olduğu düşünülebilir. Miereveld yabancılaşmanın bir kural olduğu bir toplumda yaşıyor. Bu toplumda insanlar toplum içinde kendilerini, kendi kişiliklerini gerçekleştirmeyi başaramıyorlar. Başaramadıkları için de başka tip kuralları olan (örneğin tüketim çılgınlığı, toplumsal alışkanlık) bir toplum yapısına uygun birer insan olabilmek için kendi bireysel ve özel dünyalarını öldürmeye çabalıyorlar. Şimdi bunlara marxçı bir gözle bakacak olursak, Miereveld'in bir yabancılaşma toplumunun verisi olduğunu söyliyebiliriz. Ve tabii kendisi de yabancılaşmış bir veri. Burda hemen şunu da belirteyim ki «yabancılaşma» sözcüğünü her iki anlamında kullanıyorum: hem felsefi anlamında yabancılaşma, hem de günlük dildeki, çıldırma anlamında. Az önce çılgınlıktan söz ettiniz: Miereveld bir çılgın, bir deli değildir, «yabancılaşmış» bir insandır o. Kendi öz benliğinin dışında bir insan olmuştur.. Onu yıkan gerçekten toplumdur; böylesi bir yapıya sahip olan toplumdur. Dış yaşamını bütün bir burjuva ahlâkının bir burjuva yaşamının için-

de kurmuştur. İç yaşamını ise gizli bir biçimde saklamak istemektedir. Örneğin Fran'a karşı duyduğu büyük aşk, ailesiyle, karısıyla, çocuklarıyla, avukat oluşuyla, bir taşra şehrinde öğretmen oluşuyla vb. engellenen bir düştür. Bu noktada, Miereveld bu çelişikliği çözmeyi başaramıyor, dolayısıyla kendi kendini yıkıyor. Bu noktada bazı Yugoslav, Çek, ya da Rus filimlerinde karşılaştığımız işçiler arasındaki yabancılaşma ile aynı nitelikte bir yabancılaşma söz konusudur. Yugoslavlar ve Çekler filmimde hem toplumsal, hem psikolojik bir yabancılaşmanın başarıyla çizildiğini söylediler. Öylesine ki, Yugoslav ya da Çek toplumunun bugünkü durumuna konuyu daha açık bir biçimde uygulamak istetecek kadar ilgilendirdi onları. Belçika'da ise, bağnaz marxçılar (daha doğrusu sözüm ona marxçılar) kötü gözle baktılar filme.

İ.D. / Öyle sanıyorum ki, Miereveld'in bir aydın oluşu da önemli bir rol oynadı bu konuda. Çünkü, eğer Miereveld bir küçük burjuva, ya da bir küçük tecimen olsaydı, çılgınlığının sonuna değin gidemezdi, ve olayların gelişimi belki daha değişik olurdu...

D. / Öyle sanıyorum ki giderdi. Aydınlarla küçük burjuvalar — tecimenler arasında bir ayrım yapılmasının nedenlerini pek iyi anlıyamıyorum doğrusu. İçinde yaşadığımız toplumda bir ayrılıkları yok: herbiri değişik ürünleri satıyorlar, ama davranışları aynı. Gerçekte Miereveld hem biri hem de öbürü: bir aydın evet ama aynı zamanda avukatlık uğraşını satıyor, bulunduğu şehirde avukatlık görünüşünü satıyor ve çok ciddi bir kız lisesinde öğretmenlik yapıyor. Miereveld'in düşünce açlığını gidermesini sağlayacak bir kafa yapısı var. Ne düşündüğü, ne yaptığı, ne olduğu üstünde duruyor. Kendi üstüne kapanmış, kendiyle ilgili sorunlar üstünde aralıksız bir mırıldanma durumunda. Sizin dediğiniz gibi aydın olup olmaması bu konularda pek büyük bir şeyi değiştirmiyor sanıyorum.

İ.D. / Ama, filmin son sekansında, Miereveld'in ilk kez eliyle bir şeyler yaptığı görülüyor, eğer yanılmıyorsam...

D. / Öyle sanıyorum ki bu hem Miereveld'in kurtulma simgesi (bunun için kurtulmanın ne olduğunu açıklamak gerekecek) hem de filmin yaratıcısının... diyelim ki, burjuva niteliğinin bir simgesi. Gerçekten el işinde, elle yapılan en basit işlerde, düşün plânında çalışılmaya başlanıldığında ya da başka bir deyişle, düşünce eylemden ağır bastığında yitirilen bir dengeyi bulmak sözkonusudur. Oysa Miereveld'de eylem hemen hemen sıfır, düşüncelerse aralıksız artıyor. Bu durumda çok basit, çok günlük eylemlerle ayakları yere basmaya, günlük yaşamın içine girmeye başlıyor. Akıl sağlığında bu yöntem çok bilinmektedir. Ama Flaman mistikleri — özellikle Orta-çağda — bıkıp usanmadan göstermişlerdir bu yolu. (Bu konuda çok duyganım, çünkü bir zamanlar ben de



öğrendim bunları.) İnsanoğlu coşku yoluyla Tanrı'yı varabilirdi — katolik bir dünyadır bu —. Bu coşkuya varabilmek için, mistikler ya da bir dize aralıksız coşkuyu sağlayacak yolları, ya da insanoğlunu sürekli olarak Tanrı ile ilişkide tutmayı sağlayacak çile yollarını denerlerdi. Bunun için insanın ilkin çok etken, çok düzenli bir yaşama sahip olması gerekirdi. Özellikle toprağı sürmek, bahçesiyle uğraşmak, odun yontmak gibi çok basit işler yeğ görülürdü. Miereveld'in çok güzel dediği gibi, Tanrı'nın çizdiği yazgıya uygun bir biçim vermek için yontuluyor ağaç. Orta-çağ'ın derinliklerinden gelen mistik bir düşünce.

ERSAN ARSEVER / Yapıtın genel kuruluşunde imgeye ve sese verdiğiniz önem nedir?

A.D. / Oldukça önemlidir ikisi de.

E.A. / Hangi anlamda?

D. / Başlangıçta çeşitli sekanslar arasında ilişkilerin neler olduğunu öğrenmek için soru soruyordunuz. Bu ilişkilerin öykü ilişkileri olmadığını, sekansların görüntü birliğini yaratan, koruyan çok daha derin ilişkiler olduğunu gördük. Bir filmin fotoğraf birliği çok önemlidir, ama ne yazık ki bundan hiç sözedilmez, çünkü genellikle dekoratif ve «spectaculaire» bir öğe olarak düşünülür. Örneğin, eğer bir filmin fotoğrafları çok kesin siyah-beyaz karşıtlıkları taşıyorsa, imgeleri sarsıcı nitelikteyse, ya da doğa sekanslarında ak bulutlar, ağaçlar, su varsa o filmin çok iyi çekilmiş olduğu söylenir fotoğraf yönünden. Seyirci ve jüriler için iyi fotoğrafın hemen hemen eksiksiz bir tanımlanmasıdır bu sıraladıklarım. Gerçekteyse, bir filmin fotoğrafları kendilerini unutturmayı başardıklarından, filmin derin temasının bütünüyle hizmetinde oldukları zaman başarılıdır bence.

Bu yönden Ghislain Cloquet'nin çekiminin hemen hemen eksiksiz olduğunu söyliyeceğim. Bence bütün film boyunca konuya hizmet etmiştir görüntüler. Bu çeşit fotoğraflar başarılması en güç fotoğraflardır. Çünkü laboratuarlar mümkün bazı

hataları giderecek hiçbir olanağa sahip değillerdir. Bunun için çekim tam istenildiği gibi olmalıdır, yoksa iş kökten aksar. Oysa karşıtlıkları yansıtan bir fotoğraf çok yaklaşık koşullar altında çekilebilir ve geleneksel sarsıcı gücünü devam ettirebilir.

Buraya değin söylediklerim fotoğraf konusunda. Gelelim ses sorununa. Bu da çok önemli bir öğe, öyle sanıyorum ki bir filmin sesi seyirci için görüntü kadar önemlidir. Giderek bir anlamda daha da önemlidir diyeceğim, çünkü seyirci filmi daha ciddi, daha geçerli kılmak için kullanılan yapay sesleri hesaba katmamaktadır. Böylece denebilir ki bir filmin ses çarpışmasına karşıkoyabilmek için insanın elinde bir şey kalmamaktadır. Bütün bunları göz önünde tutarak sesi de görüntü kadar açıklıkla ele almak gerekir. Bu alanda ben doğal sesleri yeğ görüyorum. Doğal sesler hem çok güzel, hem de laboratuarlardaki seslendirmeler gibi «pürtüklü» değil. Şu sıralarda Pagnol'un eski filimlerini yeniden görmemizin bu yönden faydalı olduğunu sanıyorum. (Biliyorsunuz Pagnol'un eski filimleri şu sıralarda televizyonda geçiyor.) Bunlar yapıldıkları sıralarda çok kötü filimler olarak nitelendirilmişlerdi. Oysa bugün bu filimlerin kalıcı bir yanları olduğunu görüyoruz. Hiç şüphesiz yer yer gerçekten çok kötü, ama baştan sona hayranlık verici bir yönleri var: doğal sesin kullanılışı. Örneğin **Kaynakların Manon**'u (Manon des Sources) güneyin rüzgârında hiç durmaksızın duyulan ağustos böceklerinin sesleri arasında geçiyor. Bu bence büyük bir derstir, çünkü hiçbir zaman yerinde iyi olarak alınan doğal bir sesin sıcaklığını stüdyolarda başarmanın yolu yoktur. Tabii seslerin kendi başlarına buyruk bir ses evreni olmalarını önlemek için bazı oyunlara (trucage) başvurulabilir ve görüntü evreninde olduğu gibi bu alanda da kesin sınırlar çizilebilir... Ama bütün bunlar genel ilkelerdir...

İ.D. / Hitchcock'un bir filmi, **Yırtık Perde** (Le Rideau Dechiré) üstüne yazılmış bir eleştiri okumuştum (Jean-Louis Bory'nindi yanılmıyorsam), yazar, «Hitchcock müzikseverler için filim yapıyor, diyordu. Çünkü bir filme **bakılır**, bir filim dinlenmez.» Siz ne düşünüyorsunuz bu konuda?

D. / Ben Jean Louis Bory'ye hayranım, çünkü çok iyi anlaşıyoruz ve konuşmalarının büyüleyici bir yanı var. Ama öyle sanıyorum ki o da herkes gibi yanılabilir...

İ.D. / Ama bu, öyle sanıyorum ki sesli sinemadan bu yana oldukça yaygın sayılabilecek bir görüş. Bazı kişiler sesin klâsik «découpage» ın içine okuduğunu söylüyorlar.

D. / Bir anlamı yok bunun: bir kadın konuştuğu için güzelliğinden bir şey yitirmez.

İ.D. / Sizin sinema dili anlayışınız ses ve görüntüyü de içine alıyor mu?

D. / Tabii tabii, tamamiyle.

İ.D. / Bir filim yaparken, sesten yola çıkıp görüntüyü mü düşünüyorsunuz, yoksa görüntüden yola çıkıp sesi mi?



D. / İkisini de. Sorunuz biraz karışık gibi görünüyor, ama aslında çok basit. İkisinden yola çıkarak tabii. Her evren (dünya) içinde kendi sesini de taşır. Kimi zaman, bir sahne sesten yola çıkarak kurulur. Kimi zamanda bir sahne bir görüntüden yola çıkarak. Çok doğal bir şeydir bu ve günlük yaşamda da böyledir. Madem az önce bir kadın örneği verdim onunla devam edeyim: öylesine anlar olur ki sessizliği herşeyden daha uygun, daha yararlı daha güzeldir. Ama bazı anlar da vardır, tam tersine, ilgi çekici tek şey sesidir, söylediği şeydir. Zamanına göre değişir tabii, geceleri örneğin...

İ.D. / Bu durumda önemli olan nedir, sesin saflığı, arılığı mı, yoksa yalnız anlaşılabilir olması yeterli mi?

D. / Sesin arılığı radyocuların ortaya attığı budalaca bir kavramdır. Sesin arılığı, radyoları gerektiği gibi çalıştırmak, ses göstergelerini olması gereken yerde tutma (dolayısıyla da bazı sınırların içinde) isteminde kendini gösteren merak, bir hastalıktır.

Aranan arı ses değildir, çevremizdeki sesler, gerçek zengin, etkili seslerdir asolan.

Bunda arılık kavramıyla bir ilgisi yoktur! Bir filmin zengin sesinin yapımında en zararlı olacak radyoda çalışan ve orda başarılı olan ses uzmanıdır. Hemen söyliyeyim ki, bizler, sinema adamları da, radyo yayınları için çok zararlı oluruz. Çok açık bir şeydir bu: ikimizin de varmak istediği noktalar kökte ayrıdır. Görüyorsunuz ya onlarda bir saygı duygusu vardır, bizde ise saygısızlık duygusu. Bir kadını gebe bırakmaksa, sanırım saygı ile olmaz: bu kişiler radyo alanında hiçbir zaman hiçbir kimseyi gebe bırakmazlar demek istiyorum. Öte yandan, gördüğünüz gibi kendilerini çok seviyorum şahsen!

Çevirenler: **Uğur Kökden, Ferit Edgü**

KAYNAKLAR

1 eylülden 10 ekim'e kadar çevrilen türk filmleri listesi

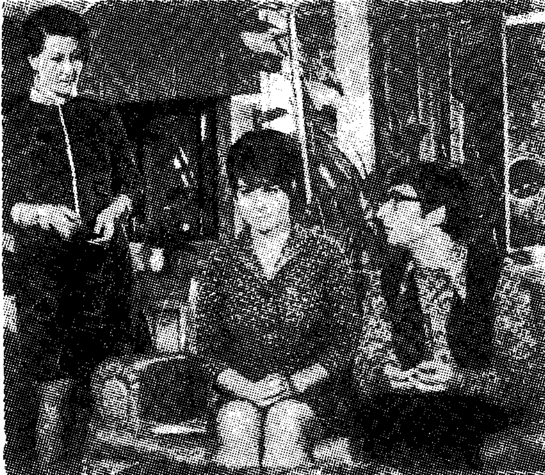
agâh özgüç

AĞUSTOS

137) HACI BEKTAŞ VELİ - Yön. Fikret Uçak / Sen. Yahya Benekay / Gör. Özdemir Öğüt / Oy. Cüneyt Gökçer, Sadiye Arcıman, Ali Şen, Gülgün Erdem / Yap. Dede Film.

138) 501 NUMARALI HÜCRE - Yön ve Sen. Alb. Nusret Eraslan / Gör. Gani Turanlı / Oy. Cüneyt Gökçer, Ayten Kaçmaz, Şahap Akalın, Semih Sergen, Tekin Akmansoy / Yap. Kafkas Film.

EYLÜL



ZİLLİ NAZİFE / MEMDUH ÜN / FATMA GİRİK

139) ZİLLİ NAZİFE - Yön. Memduh Ün / Sen. Bülent Oran / Gör. Cahit Engin / Oy. Fatma Girik, Kuzey Vargın, Ayla Algan, Semih Sezerli / Yap. Uğur Film.

140) HIRÇIN KADIN - Eser. Ayhan Günver / Yön. Ülkü Erakalın / Sen. Bülent Oran / Gör. Memduh Yükınan / Oy. Hülya Koçyiğit, İzzet Günay, Salih Güney, Reha Yurdakul, Nevin Nuray / Yap. Melek Film.

141) KATIRCIYANİ - Yön. Yavuz Yalınkılıç / Sen. Murat Sertoğlu / Gör. Mükrimin Şumlu / Oy. Erol Taş, Nuran Aksoy, Mustafa Çetin, M. Ali Akpınar / Yap. Ömür Film.

142) BİR ŞÖFÖRÜN GİZLİ DEFTERİ - Eser. Aka Gündüz / Yön ve Sen. Remzi Contürk / Gör. Mahmut Demir / Oy. Cüneyt Arkın, Sema Özcan, Mine Sun / Yap. Duru Film.

143) ÜÇ SEVDALI KIZ - Yön. ve Sen. Sırrı Gültekin / Gör. Ali Uğur / Oy. Ekrem Bora, Sevda Ferdağ, Sevda Nur, Turgut Özatay, Meriç Başaran, Kenan Pars, Hüseyin Baradan / Yap. Barlık Film.



KARAOĞLAN YEŞİL EJDER / SUAT YALAZ/ KARTAL TİBET

144) KARAOĞLAN YEŞİL EJDER - Yön ve Sen. Suat Yalaz / Gör. Mustafa Yılmaz / Oy. Kartal Tibet, Tülay Erdeniz, Senih Orkan, Recep Filiz / Yap. Olcay Prodüksiyon.

145) KRALLAR DA ÖLÜR - Yön. Feyzi Tuna / Sen. Feyzi Tuna - Tarık Dursun / Gör. Ali Yaver / Oy. Fikret Hakan, Zeynep Aksu, Tanju Gürsu, Tugay Toksöz, Erol Taş, Erkut Taçkın / Yap. And Film.

146) BATININ ÜÇ ATLISI - Yön. Kemal Kan / Sen. Nilüfer Badur / Oy. Eşref Kolçak, Hülya Darcan, Kemal Aydan / Yap. Kan Film.

147) BOZKURTLAR GELİYOR - Yön. ve Sen. Cavit Yörüklü / Gör. Cahit Engin / Oy. Fikret Hakan, Figen Say, Oya Peri, Güven Erte, Özkan Yılmaz, Cenk Er / Yap. Mü-Ca Film.

148) BOZKURTLARIN İNTİKAMI - Yön. ve Sen. Cavit Yörüklü / Gör. Cihat Engin / Oy. Fik-



BİR ŞOFÖRÜN GİZLİ DEFTERİ / REMZİ CONTÜRK / C. ARKIN, S. ÖZCAN

ret Hakan, Figen Say, Sevda Nur, Güven Erte, Özkan Yılmaz, Cenk Er / Yap. Mü-Ca Film.

149) ŞEYTANIN OĞLU - Yön. Yılmaz Duru / Sen. Türkân Duru / Gör. Rafet Şiriner / Oy. Yılmaz Güney, Nilüfer Koçyiğit, Tunç Oral, Naci Erhun / Yap. Şafak Film.

150) KANUN NAMINA - Yön ve Sen. Tunç Başaran / Gör. Kriton İliyadis / Oy. Ayhan Işık, Yıldırım Gencer, Nejat Çetiner, Funda Postacı, Ayton Sert, Necati Er / Yap. Arzu Film.

151) EVLÂT UĞRUNA - Yön. Türker İnanoğlu / Sen. Fuat Özlüer / Gör. Çetin Gürtop / Oy. Ekrem Bora, Selda Alkor, Selma Güneri, Can - Sel, Muzaffer Tema / Yap. Erler Film.

152) AKBULUT MALKOÇOĞLU VE KARAOĞLAN'A KARŞI - Yön. Mehmet Aslan / Sen. Mehmet Aslan / Gör. Dinçer Önal / Oy. Tamer Yiğit, Figen Say, Nuran Aksoy, Tuncer Necmioğlu, Devlet Devrim, Baki Tamer / Yap. Topkapı Film.



ŞAŞKIN HAFİYE KİLLİNGE KARŞI / N. BAYTAN / M. SOYDAN, N. SAN

153) ŞAŞKIN HAFİYE KİLLİNGE KARŞI - Yön. Natuk Baytan / Sen. Hulki Saner / Gör. Manasi Filmeridis / Oy. Sadri Alışık, Murat Soydan, Nurlan San / Yap. Saner Film.

154) KİLLİNG CANİLER KRALI - Yön ve Sen. Çetin İnanç / Gör. Ali Uğur / Oy. Nihat Ziyalan, Neriman Köksal, Mine Mutlu, Hayati Hamzaoğlu, Figen Han / Yap. Kartal Film.

155) HAK AŞIKLARI - Yön. Asaf Tengiz / Sen. Feridun Kete / Oy. Safiye Filiz, Erol Tezeren, Serap Sipahi / Yap. Tengiz Film.

156) GENÇ ASLANLAR - Yön. Fikret Uçak / Sen. Tansu Uçak / Gör. Mengü Yegin / Oy. Metin Ersoy, Suna Keskin, Suphi Tekniker, Devlet Devrim, Engin İnal, Orhan Alkan, Gülgün Erdem / Yap. Ankara Film.

157) ZALİMLER DE SEVER - Yön ve Sen. İlhan Engin / Gör. Memduh Yükman / Oy. Hülya Koçyiğit, İzzet Günay, Salih Güney, Sevinç Pekin, Önder Somer / Yap. Melek Film.



KARA DUVAKLI GELİN / M. DİNLER / T. ŞORAY

153) KARA DUVAKLI GELİN - Yön. Mehmet Dinler / Sen. Osman Seden / Gör. Necati İlktaç / Oy. Türkân Şoray, Efgan Efekan, Sezer Güvenirgil, Muzaffer Tema, Reha Yurdakul / Yap. Kemal Film.

159) DÜŞMAN AŞIKLAR - Yön. Ertem Göreç / Sen. Safa Önal / Gör. Orhan Kapkı / Oy. İzzet Günay, Semiramis Pekkan, Senih Orkan, Kenan Pars, Süha Doğan / Yap. Akün Film.

E K İ M

160) KORKUNÇ MÜCADELE - Yön. Orhan Aykanat / Sen. Ömer Özçelik / Gör. Fevzi Eryılmaz - Yılmaz Ceylân / Oy. Göksel Arsoy, Figen Say, Nuran Aksoy, Kemal Aydın, Baki Tamer / Yap. Özay Film.

161) KİLLİNG FRANKEŞTAYNA KARŞI - Yön. ve Sen. Nuri Akıncı / Gör. Cezmi Ar / Oy. Oktay Gürsel, Oya Peri, Gülten Ceylân, Ferhan Tanseli, Aynur Aydan, Yaşar Şener / Yap. Ömür Film.

sinema, gerçeküstücülük ve psikoanaliz

ece ayhan

ANDRE BRETON

Yalın bir deyişle yazarsak, Gerçeküstücülük (Surréalisme) dil üzerinde yapılan bir çalışmadan doğmuştur. André Breton öyle der. Ama orada kalmadı hiçbir gün, dallanıp sarmaşıklanarak bütün bir imge evrenini sardı, öteki sanatlara da el attı. Gerçeküstücülük akımı bir DEVRİM idi çünkü, açıkçası bir ayaklanma. Ve giderek, gelmiş geçmişler içerisinde en etkin bir sanat devinimi olmuştur, sonraları kendi sınırlarını da aştı, düşünce alanına uzandı.
Gerçeküstücülük Bildirisi (Manifeste du Surréalisme) 1924 yılında yayınlanır. İlk bildiridir bu. 1789 Devrimi öneminde. Kâğıt üstü devrimcileri. Başlıyor: «Hayata, hayatın en kırılıp dökülebilir yanına inanç duyuldukça, GERÇEK HAYAT KENDİNİ DUYAR, sonunda bu inanç yitip gider.»
«Alınyazısından her gün biraz daha yakınan insanoğlu, düşten vazgeçmeyen o yaratık, kullanmak zorunda kaldığı nesneleri bezginlikle gözden geçirir. Bu nesneleri ona tembelliği ya da çabası sağlamıştır. Çoğunlukla çabasıdır onları sağlıyan, çünkü çalışmamazlık edememiş, talihini denemekten (talih dediği de talih olsa!) tiksinmemiştir. Büyük bir alçakgönüllülük düşer payına artık. Hangi kadınları elde ettiğini, hangi gülünç serüvenlere dalıp çıktığını bilir. Zenginliğine ya da yoksulluğuna önem vermez; bu konuda, yeni doğmuş çocuk gibidir. Ahlâksal bilincinin sesine de pek kulak asmaz. Hâlâ doğru dürüst düşünebiliyorsa, elinden gelen tek şey, eğitimcilerin yakıp yıkmak istemiş olmalarına rağmen gözüne yine de sevimli görünen çocukluğuna yönelmektir. Çocukluk çağında yasakların ve sınırların bulunmayışına bakıp aynı anda çeşitli hayatlar yaşanabileceğini sanır. Bu yanılgıya gittikçe sarılır. Her şeyin en kolay yanından, anlık kolaylığından başka şey tanımak istemez artık. Her sabah çocuklar kaygusuzca yola koyulur. Hiçbir şey uzakta değildir. En kötü yoksulluklar bile güzeldir. Ormanlar ya kara ya aktır; uyumak yoktur artık.»
«Ama bu kadar uzaklaşmak bile elden gelmez. Yol uzun olduğu için değil! Tehlikeler ortaya çıktığı için boyun eğilir; ele geçirilecek toprağın bir bölümü bırakılır. Sınır tanımayan imgelem'e ancak keyfi bir faydalılığın yasaklarına uyarak işleme izni verilir. Ama imgelem bu değersiz rolü uzun zaman sürdüremez. Genel olarak yirmi yaş sularında insanoğlunu ışıksız alınyazısına bırakır.»
«İnsanoğlu bütün yaşama nedenlerini elden kaçırdığını, aşk gibi olağanüstü bir durumu yaşıyacak yücelikte olmadığını görerek silbaştan etmeğe çalışır ama başaramaz bunu. Çünkü gözden uzak tutulamıyacak pratik bir zorunluluğun tepeden tırnağa tutsağı olmuştur artık. Davranışlarında genişlik, düşüncelerinde kavrayış kalmamıştır. Yaşadığı ya da yaşayabileceği bir olayın yalnız bir yanını, yani bu olayı benzerlerine bağlıyan yanını görür. Oysa bu olayın benzerlerini yaşamamış, onları KAÇIRMIŞTIR. Hattâ yaşadığı bir olayı, benzerleri arasında sonuçları bakımından en güven verici olana bağlıyarak yargılayacaktır. Yaşadığı olayda, kendi kurtuluşunu hiçbir şekilde göremiyecektir.»
«Sevgili imgelem, en sevdiğim yanın hiçbir şeyi bağışlamayışındır!»
«Beni hâlâ coşturan biricik şey salt özgürlük sözüdür. Bu eski insansal bağnazlığı sürdürmek doğru olur sanıyorum. Biricik meşru özlenim özgürlük bağnazlığıdır. Eski kuşaklardan bize kalan bir yığın kabalığın yanı sıra EN GENİŞ DÜŞÜNCE ÖZGÜRLÜĞÜ'NÜN bulunduğunu da kabul etmeliyiz. Bunu kötüye kullanmamak bizim elimizdedir. İmgelemi tutsaklaştırmak (bu, kabaca mutluluk diye adlandırılan hali bile tehlikeye sokabilir) insanın özvarlığında bulduğu bütün yüce adaletten kaçınması demektir. OLABİLECEĞİ dile getirip canlandıran imgelemdir yalnız. Korkunç yasağı biraz kaldırmağa yeter bu. Öte yandan aldanmadan korkmaksızın (sanki insan kendini daha fazla aldatabilirmiş gibi) kendimi imgelemin isteklerine bırakmama da yeter. İmgelem acaba nerede kötüleşmeğe yüz tutar, acaba zih-

nin sağlamlığı nerede tehlikeye düşer? Oradan oraya dolaşmak, zihin için, iyiliğin bir olanağı değil midir?»

«Kilit altında tutulan delilik» sözüyle güzelce anlatılan delilik kalıyor geriye. Hangi çeşitten olursa olsun... Delilerin kilit altında tutulması kanuna aykırı iki üç davranış benimsemiş olmalarından ötürüdür; bunu biliyoruz. Bu davranışları olmasa, özgürlükleri (daha doğrusu özgürlüklerinin bize görünen yanı) tehlikeye düşmez. Delilerin, imgelemlerinin kurbanı olduklarını, çünkü bu imgelemin onları belli kuralları çiğnemeğe götürdüğünü (bu kuralların dışına çıkılması insanoğlunu tedirgin eder) kabul etmeğe hazırım. Böyle davranan herkesin cezalandırıldığı bir gerçektir. Ama kendilerini eleştirmemize, hattâ cezalandırmamıza zerre kadar aldırış etmemelerine bakıp, imgelemlerinin onları doyurduğunu ve çılgınlıklarının yalnız kendileri için geçerli olmasına dayanacak kadar bu çılgınlıktan tad aldıklarını söyliyebiliriz. Gerçekten, sanrı ve hayalgörme gibi olayların önemli zevk kaynakları olduğu bellidir. Duygu yönünden en dengeli kişiler bile bu çeşit zevkleri tatmışlardır. Taine'in Zekâ adındaki kitabının son sayfalarında kötülükler işleyip duran o güzel eli, birçok geceler okşayıp evcilleştirebilirim. Delilerin sırlarını öğrenmek için bütün hayatımı harcayabilirim. Kılı kırk yaran bir namusları var onların. Masumluklarıyla ancak benim masumluğum yarışabilir. Amerika'yı bulmak için Colombe'un delilerle birlikte yola çıkması gerekmişti. Bu deliliğin nasıl gerçekleştiğine ve süregeldiğine bir bakın hele!»

«Delilik korkusu, imgelemin bayrağını ta tepeye çekmekten alıkoyamıyacak bizi!»

Ve.. «Freud düşlerle ilgilenmekle yerinde bir iş yapıyordu. Gerçekten, düş gibi önemli bir ruhsal olayın dikkati bu kadar az çekmiş olması insanı şaşırtır. Katkısız düşü bile ele alsak, süre bakımından, uyanıklıktan aşağı kalmadığını görürüz. Düş devamlı ve düzenlidir. Uyanıklık halinde, bellek onu parçalara ayırır. Bu yüzden, kesik ve tek bir düş olmadığını, düşler olduğunu sanırız.»

«... GERÇEKÜSTÜCÜLÜK, «İsim». Sözle, yazıyla ya da başka bir biçimde, düşüncenin gerçek işleyişini ortaya koymak için kullanılan katkısız tinsel özdevimsellik (Automatisme psychique pur). Aklın hiçbir denetlemesi, hiçbir ahlâksal ve estetik tasa olmadan düşüncenin kendini ortaya koyması.»

«... ANSİK. «Felse». Gerçeküstücülük, düşüncenin çıkargözetmez oyunuyla düş'ün sınırsız gücüne ve günümüze değin bir yana atılmış belli çağrışım biçimlerinin üstün bir geçerliği olduğuna inanmaktır. Gerçeküstücülük bütün öteki ruhsal mekanizmaları kökünden yıkmağa ve hayatın belli başlı sorunlarının çözülmesinde onların yerini almağa yönelir.»

... Gerçeküstücüler, mantıkçı aklın davulunu patlatıp yırtığına bakmıya başlamışlardır. Onun için çıkışları Devrim diye nitelendirilir. O durmadan konuşan, geveze ve kakavan bilinç artık susturulmak isteniyordu. Böyle böyle şiiri, sanatı aşan kavramlar oluştu. Yeni bir Tinbilim (Psikoloji) kurulmaktadır. Gerçeküstücülük düşünce akımları içinde de yerini aldı. Bir kural olarak Gerçeküstücüler amaçlarına ulaşmak uğrunda olmadık silâhları kullanırlar, adam dövmeye varıncaya dek. Her çeşit denetlemeyi, ölçüp biçmeyi, kuralları geri itiyorlardı. Bilinçaltı yeryüzüne çıkıyordu ilk kez; gulyabani korkunç kerte yadırganacaktır. Bu büyük deney, bu olay bilinmedikçe yeni şiire (yeni sanata) nasıl girilemiyorsa, sinemanın bir büyük bölümüne de girilemezdir. Bilinir ki toplumun sınırları insanın algı sınırlarını da çizmiştir, ondan ötesine geçemezsiniz! Ama Gerçeküstücülük bütün bu korkulukları yıkıp alaşağı etti.

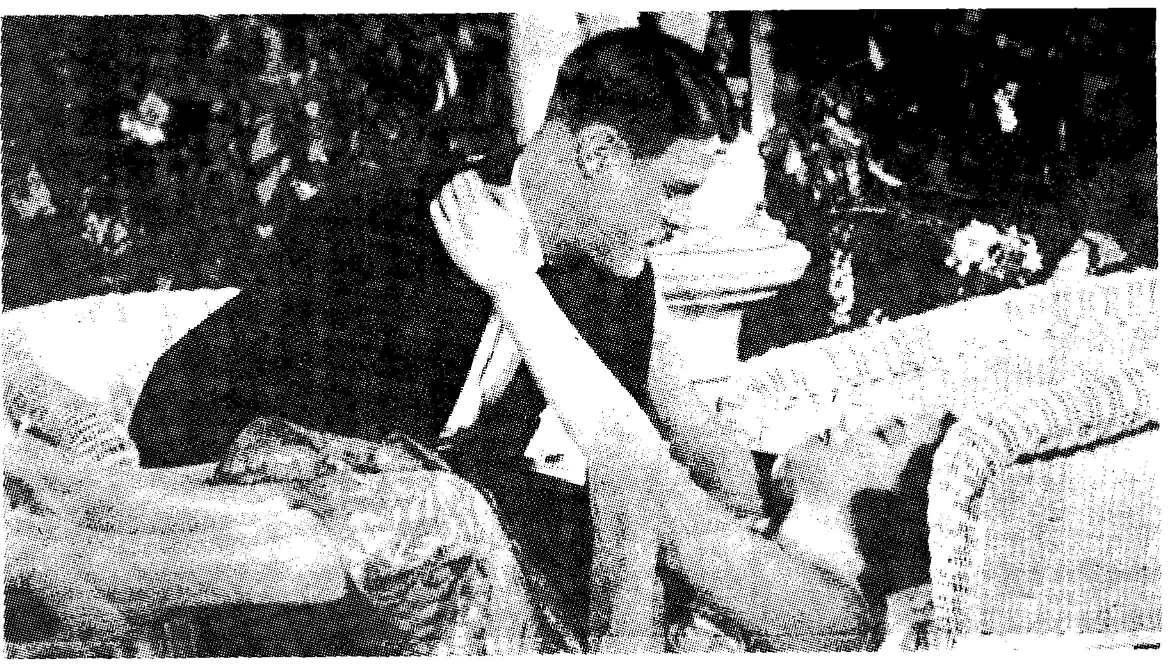
Gerçeküstücülük Devrimi'nden öncesi de girişimler var. Tek tek ya da toplu olarak. Bellibaşlı önemli adlar şöyle geçiyor: Comte de Lautrémont, Arthur Rimbaud, Lewis Carroll, Alfred Jarry, Mallarmé, Marquis de Sade, Baudelaire, Saint - Pol - Roux, Guillaume Apollinaire, Pierre Reverdy, Arthur Cravan, Jacques Vaché... Dadaizm, Letrizm, Fütürizm gibi akımlar da gerçeküstücülüğe hazırlıktırlar. Plastik alanda Kübizm ve Cézanne.

İŞTE GENE ENFES BİR HAFTA BAŞLIYOR! Pazartesi sabahı darağacına götürülmekte olan bir mahkûm böyle bağırıyor. Mizah başlamıştır işte. Gerçeküstücü yöntemlere kısa bir göz atış gerekli. İlk yöntem Humour'dur. Her kim ki kendine yeni bir yol çizmek ister, önce herşeyi yıkmak gerekirdir. Gülme, her olumsuzluğu yıkmak için en iyi araçtır. Alay umutsuzluğun maskesidir ama, nesneler arasındaki bilinen ilintileri koparır, yeryüzünün bütün olgularına değişik bir açıdan bakılmış olunur. Humour'un gerçek ülkesi sinemadır. İlk elde Marx Kardeşleri anımsıyoruz.

Gerçeküstücü yöntemlerin ikincisi OLAĞANÜSTÜLÜK. Olağanüstülük, olağan olanla karışarak tansık'ı gerçekleştirir.

DÜŞ. Nerval, ikinci hayat diye nitelendiriyor. Freud'e göre düş evreni, bilinçsiz isteklerin, açığa vurulmamış eğilimlerin evrenidir. Gerçeküstücülere göre en küçük düş bile bir şiirden daha tamdır. Düş görmek de tıpkı düşünmek gibi bir bilgi aracıdır. Gerçeküstücülük düş'e uyanıklığa verilen öneme eşit bir önem veriyor.

ÇILGINLIK. Freud'a bakan hastalar, iç gerçekler üzerine bizden daha çok şey bilirler. Onların sapıklıklarını incelemek bilgi'nin sınırlarını genişletir. Paranoia, hayalî olanla gerçek olanı uzlaştırarak, Gerçeküstücülükle aynı amacı paylaşır. Breton, Eluard'la L'Immaculé Conception yapıtında bir yığın akıl hastalığının özelliklerini gerçekleştirmiştir. Bu deneme, insanların sağlıklıyken bile kendilerinde akıl hastalarının düşüncelerini gerçekleştirebileceklerini göstermektedir. Ger-



L'ÂGE D'OR / ALTIN ÇAĞ / L. BUNUEL.

çeküstücülüğün amaçlarından birisi de akıl hastalığını aratmıyacak bir durumun yaratılmasıdır.

GERÇEKÜSTÜCÜ NESNELER. 1938 yılında Paris'de açılan sergideki Gerçeküstücü nesneler halkı yadırgattı çok. Bilinenlerden üç kat daha büyük bir otomobil, örneğin.

LE CADAVRE EXQUIS. Oyun: Birkaç kişi toplanır, üzerine her birinin bir sözcük ya da bir çizgi eklediği bir kâğıt elden ele dolaştırılır. Sonunda garip bir tümce ya da her çeşit gerçekliğe aykırı bir desen elde edilir. Bu yola ilk elde edilmiş olan bir tümce oyuna da adını vermiştir: **Le cadavre - exquis boira le vin nouveau.**

ÖZDEVİMSEL YAZI. Otomatik yazı. Uygarlıktan kazanılan ne varsa kazımak gereklidir. Böylece insan gerçekten özgür olacaktır. Breton'un P. Soupault'la yazdığı Manyetik Alanlar kitabı ilk örnektir. Gerçeküstücülerin başkaldırarak ve yıkarak açtıkları yolun ucu, her çeşit esrikliğin serbest olduğu bir masal ülkesine açılır. Bu ülkenin dili ise elbette özdevimsel yazı'dır.

Kısaca sonuçlandığında, bilinçaltının araştırılmasıyla başlamıştır Gerçeküstücülük. Breton diyor: «Rimbaud, binlerce kuşağın kaçınamadığı besbelli olan tedirginliği şaşılacak bir sağlamlıkla dile getirmekten başka bir şey yapmadı. Rimbaud'ya gelmeden önce, ara sıra, bir bilginin yakınmalarında, bir caninin savunmasında, bir filozofun sapıtmasında, onun parmak bastığı şaşırtıcı yarayı, yani o korkunç ikiliğin bilincini yakaladığımızı düşünüyorduk.»

FREUD

Tinçözüm (Psikanaliz) Sigmund Freud'un **Düşlerin Yorumu** (1899) adlı kitabının yayınlanmasıyla ortaya çıkar. Ama başlangıçta Tinçözüm'ün bir tek amacı vardı: Belirli sinir hastalıklarının özünü kavramak ve bu hastalıkları iyileştirmek, Josef Breuer ile Freud'un **İsteri Üzerine İncelemeler** (1895) kitabındaki Cathartic Yöntem (Arıtma Yöntemi) Tinçözüm'ün öncüsüdür. Freud (ipnoz yöntemi) yerine (serbest çağrışım)ı koydu. Hastanın herhangi bir bilinçle düşünceden kaçınarak aklına gelen düşüncelere kendisini bırakması istenir. Böylece ipnoz yerine serbest çağrışım yöntemi konulduktan sonra, Breuer'in Arıtma Yöntemi Tinçözüm haline girdi ve Freud tarafından geliştirildi.

Düşler de nevroz belirtileri gibi acayip ve anlamsız görünürler, ama incelendiklerinde gizli bir anlam açığa çıkar. Bu örtük anlam düş görenin ego'sunda bulunan yasaklayıcı güçlerin etkisi altında eğilip bükülmek zorunda kalmıştır. Görünürdeki düş, düş yasaklanmasına uğradığı için tanınmıyacak bir biçimde eğilip bükülmüştür. Düş'ün özünü en iyi şöyle anlatabiliriz: Düş, bastırılmış bir isteğin kıyafet değiştirerek gerçekleşmesidir. Düş hastalıklı bir belirti değil, doğal tinsel hayatın bir ürünüdür.

Düşlerin Yorumu kitabı yayınlandıktan bu yana, Tinçözüm iki yanlı bir önem kazanmıştır. Çünkü Tinçözüm, artık, yalnızca nevrozların iyileştirilmesinde işe yarıyan yeni bir yöntem değil, aynı zamanda yeni bir Tinbilim olarak ortaya çıkıyordu. Tinçözümün ortaya çıkardığı en önemli kavram **'Libido'**dur. Libido, Tinçözüm bakımından belli bir nesneye çevrilmiş olan cinsel isteklerin gücünü dile getirir.

Günlük Hayatın Psikopatolojisi kitabında; istemiyerek yaptığımız yersiz davranışlar, dilsürçmeleri, yazarken ve konuşurken düştüğümüz yanılgı-

lar; dalgınlıklar ve unutkanlıklar; kısacası, günlük hayatın ayırdedilemiyecek kadar kaypak ve kaçıcı olan her şey, Freud tarafından, çoğu kez masum ama, geleneksel ahlâk ile bağdaşamadıkları için bastırılmaya uğramış bulunan duygulara, isteklere, özlemlere ve düşüncelere bağlanmaktadır.

BUNUEL

Sinemada Gerçeküstücülük denince her şeyi atlayıp Luis Bunuel'e gelinmeli. Bunuel, Breton'la Freud'un yanında yerini alıyor. Sinemanın Lautréamont'unudur çünkü. Vigo, Rimbaud'ysa nasıl. Yaşayan sinemanın yalnızca Gerçeküstücülük açısından değil, birkaç sanatçısından biri Bunuel. **Endülüslü Bir Köpek** (1928) bir başlangıçtır, şaşırtır, kâğıt üstü devrimcileri ak perdeye el atmışlardır, tutkulu ve umutsuz bir cinayet çağrısıdır. Bunuel'in Marquis de Sade'a, Dostoyevski'ye ilgi duyduğu bilinir bir şey. (En sevdiği kişiler Freud, Einstein ve Lenin).

Altın Çağ (1930) patlıyor, Gerçeküstücülük artık bir eleştiridir, toplumsal bir eleştiri. Filim İkinci Gerçeküstücülük Bildirisinde M. de Sade'ın sövgülerinin bir yankısı diye nitelendirilir. Gösteriler sırasında rezalet çıkmıştır.

Ekmeksiz Toprak / Las Hurdes (1932), Octavio Paz'ın deyişiyle; insanın, kendisini boğan ve sakatlayan gerçekle olan savaşıdır, Gerçeküstücü bir belge filmi.

Gran Casino (1946), **Büyük Şövalye / El Gran Calavera** (1949) filimleri.

Unutulmuşlar / Los Olvidados (1950), toplumsal çatışma başlıca sorundur, yine de geleneksel acıma duygusundan nefret ediş belirtileri. Suçlu gençlik işlenmektedir, ama yine de erotizm var.

Sokak Kızı Susana / Susana (1950), bir melodram, en kötü yapıtı belki, işi kara mizaha dek vardırdığı söylenir.

Hırsızın Kızı / La Hija del Engano (1951), **Mujer sin Amor** (1951); bu filimleri pek gören yok. Ve aynı yıl **Göğe Çıkış / Subida el Cielo;** hiçbir olayın geçmediği sahneler, hafif bir filim, kahraman düğün gecesi fırtınalı bir dağ tepesinde otobüs içinde bir orospuyla sevişir, orkestra onlara eşlik etmektedir.

Zalim / El Bruto (1952), büyülercesine hayvancadır, ama yeterince de azgın değildir, kiralık katil masum kıza aşık olur filân.

Rüzgârlı Bayır (1952), sayıklıyan bir tasarıdır, Gerçeküstücülerin bayıldığı bir roman. Çılgın aşk.

Robinson Crusoé (1952), yalnızlık, aşksızlık ve yine bir düş sahnesi.

O / El (1953), kıskançlık ve çılgın aşk yine.

La Ilusion Viaja En Tranvia (1953), bir vatmanla bir biletçinin çürüğe çıkarılmış bir tramvayı çalması, sonra ondan kurtulmaya çalışmaları, yolcular biner.. gülünçlü bir fıkra.

Irmak Ve Ölüm / El Rio Y La Muerte (1954), Meksika köyünde bir kan davası, bir dinsel törendir adeta kan davası, ölen adamın cenaze alayı katilin evine son bir protesto ziyareti yapmak için sokaklarda dolanıp durur. Yedi ölü, dört cenaze töreni.

Archibaldo De La Cruz'un Suçlu Hayatı / Ensayo De Un Crimen (1955), varlıklı bir ailenin şımartılmış çocuğu, annesinin elbiselerini giyer, büyüyünce iktidarsızdır, toplumsal olarak da iktidarsızdır. Bunuel, hasta bir toplumun bütün ürünlerine saldırmaktadır. Filim, **El** gibi büyük yapıttır.



UN CHIEN ANDALOU / ENDÜLÜSLÜ KÖPEK / L. BUNUEL

Buna Şafak Derler / Cela S'Appelle L'Aurore 1956). **Bu Bahçede Ölüm / La Mort en ce Jardin** (1956). bu filimler 'insanlığın durumu' üzerinedir, sertliği incelmiştir biraz Bunuel'in.

El Pao'da Ateş Yükseliyor / La Fiévre Monte A El Pao (1959), iyimser bir ermiş var burada, demokrasiye inanıyor.

Nazarin (1959), artık sonuna dek tanrısızdır Bunuel, bir başkaldırma, din eleştiriliyor yine, büyük bir yapıt daha eklenmiştir Bunuel'e.

La Jeune Fille (1960). Ve arkadan da, en iyi filmi diye nitelendirilen **Viridiana** (1961), İspanya'ya gitmişti, filim Altın Çağ geleneğinin çizgisindedir. Bunuel, Gerçeküstücülük'den hiçbir vakit vazgeçmemiştir ki.

Yokedici Melek / L'Ange Exterminateur (1962), hayat gibi anlaşılmaz, garip bir filim.

Le Journal d'Une Femme de Chambre / Bir Hizmetçi Kızın Günlüğü (1964), altık çılgın aşk yok. **Simon Del Desierto / Çölün Simon'u** (1965) ve son **Belle de Jour / Gündüz Güzeli** (1967).

Ve JEAN VİGO

Sinemanın Rimbaud'sudur Jean Vigo. 29 yaşında beklenmedik bir biçimde çekip gitmiş alıp kasketini hayattan. Rimbaud gibi bir öncü o da. **Nice Üzerine** (1929-30), toplumsal bir eleştiri, bir belge filim. **Taris Roi de l'Eau** (1931), kısa filim. **Hal Ve Gidiş Sıfır / Zéro De Conduite** (1933), kimselersiz geçen bir çocukluk (kendisi), savaş sonuna dek yasaklandı filim. Ve son yapıtı, **L'Atalante** (1934), gerçekle şiir elele.

MAN RAY, MARCEL DUCHAMP, ARTAUD VE ÖTEKİLER. Hemen bütün Gerçeküstücüler şu ya da bu biçimde sinemayla ilgilenirler. Man Ray'ın, Duchamp'ın filimleri, Antonin Artaud, Desnos, Aragon, Eluard, Péret, Cocteau, Max Ernst.. **Le Retour à La Raison** (1923), **Emak - Bakia** (1927), **Entr' Acte** (1924), **Orphée, Le Testament d'Orphée, La Belle et La Bête...** Picabio, Dali, Breton ilişkiler içinde sinemayla.

Sinema tarihinde Gerçeküstücülüğün kesin sınırları çizilemiyor. Feuillade'dan, Méliès'den, Murnau'dan, Stroheim'dan Renoir'a, Welles'e, Clair'e, en yeni örneklerden Robert Enrico'ya dek uzanıyor çizgiler. Rasgele örnekler: W. Dieterle'ın **Hayal Kadın / Portrait of Jennie** (1948), Louis Malle'ın **Zazie Dans Le Métro** (1960), Albert Lewin'in **Dorian Gray'in Portresi** (1945), yine Lewin'in **Pandora,** Clair'le Picabia'nın **Entr' Acte** (1924), Stroheim'ın **Tutku** (1923), Torre - Nilsson'un **Caida (Düşüş,** 1959), Hitchcock'un **Spellbound,** Welles'in **Şanghaylı Kadın** (1948), Franju'nun **Judex** (1964), Capra'nın **Arsenik Kurbanları / Arsenic and Old Lace** (1944)...

Dictionnaire des Cinéastes - Georges Sadoul (Editions du Seuil)
De Rimbaud au Surréalisme - Georges - Emmanuel Clancier (Editions Seghers)
Gerçeküstücülük - S. Hilav, E. Ertem, O. Kutlar (De Yayınevi)
Gerçeküstücülük (Örnekler) - S. Hilav, E. Ertem, S. Maden (De Yayınevi)
Le Surréalisme au Cinéma - Ado Kyrou (Le Terrain Vague)
Cinsiyet ve Psikanaliz - S. Freud (Varlık Yayınları)



NİCE ÜZERİNE / A PROPOS DE NICE / J. V IGO

anarşist sinema

alan lovell

«Yeni - gerçekçilerin dünyası eksik, kuralcı ve akılcıdır; fakat şiir, giz ve somut gerçekliği bütünleyen, zenginleştiren herşeyden yoksundur.»

Luis Bunuel - Şiir ve Sinema

Jean Vigo, Luis Bunuel ve Georges Franju sinemanın kural dışı sanatçılarıdır. Çoğu zaman adları birlikte anılsa bile ilk bakışta pek ortak yanları olduğu görülmez. Vigo'nun filimleri sinemanın klâsikleri arasına girmiş, kendisi de sinema tarihinin yaratıcılarından biri sayılmıştır. Bunuel bugün bile bazı eleştirmenlerce insanın sapıklıklarına ve şiddet duygularına sağlıksız bir saplantıyla bağlı bir yönetmen sayılmaktadır. Bunuel, Fransa'da aşağı yukarı Vigo ile aynı yıllarda ortaya çıkmış olmasına rağmen, filimlerinin çoğunu 1945'ten sonra Meksika'da yapmıştır. Franju ise çok daha çağdaş bir yönetmen sayılabilir. İlk filmi **«Le Sang des Bêtes / Hayvanların Kanı»**nı 1948'de, ilk konulu filmi **«La tête contre les Murs / Duvarlara Çarpılan Baş»**ı da 1958'de yapmıştır.

Geçmişlerindeki bütün ayrılıklara rağmen Vigo, Bunuel ve Franju'nun ortak bir yanları da var. Üçü de gerçeküstücülük akımı içinde yetiştiler. Cahiers du Cinéma'da yapılan bir konuşmada Bunuel şöyle diyor, «Gerçeküstücülük bana hayatta insanın seçmeye zorunlu olduğu bir ahlâk anlayışının varlığını gösterdi. İlk olarak gerçeküstücülük yoluyla insanın özgür olmadığını anladım. Kişinin sonsuz özgürlüğüne inanırken, gerçeküstücülük bana belli bir yaşama yolunu izlemem gerektiğini gösterdi. Hayatımın en önemli derslerinden biri oldu bu: gerçekten şaşırtıcı, şiirsel, ileri doğru bir adım.»

Vigo, Bunuel'le Dali'nin birlikte yaptıkları gerçeküstücü **«Un Chien Andalou / Endülüs Köpeği»** filminden söz ederken şöyle diyor: Her bakımdan çok büyük bir yapıttı; yönetmedeki şaşmaz tutarlılık, görüntü ve düşünceleri bağdaştırmadaki yetkin bilimsellik, düşlerin sağlam mantığı, akılla bilinçaltının en iyi biçimde biraraya getirilişi... Ele aldığı toplumsal konu açısından tutarlı ve gözüpek bir filim.» Franju da 1920'lerde gerçeküstücülüğün ikiz tanrıları Freud'la Marquis de Sade'ı nasıl tanıdığından söz eder. Gerçeküstücülüğün etkisi bu sanatçıların bütün filimlerinde görüldüğü gibi bu filimlerin özleri arasındaki ortak nitelikleri de açıklar.

BİR

Jean Vigo bu sanatçılar içinde anarşistliği en tartışılmaz olanıdır. Kendisi tam bir anarşist geleneği içinde yetişmişti. Babası, Almereyda anarşist bir gazetenin başyazarıyken, Birinci Dünya Savaşına karşı çıktığı için hapse atılmış ve orada ölmüştü. Vigo uzun yıllar Nice'de yaşadı. İlk filmi **«A propos de Nice / Nice Üzerine»** en iyi bölümleriyle o şehirde oturan her ülkeden gelme aylâklar sınıfına yönetilmiş bir saldırıdır.

«A propos de Nice» in genel havası filmin başında alıcının bulvarda öne doğru hızlı bir kaydırma yapmasıyla belirlenir. İnsanlar alıcının hızından sanki ürkmüş, kaçar gibidirler. Yönetmenin dikkatimizi alıcıya çekmek için beceriksizce bir oyunu olarak düşünülemez bu. Vigo'nun alıcıyı bir silâh gibi kullanmakta olduğunu hemen sezinleriz, - kişiler alıcının önünden kaçmakla iyi etmektedirler. Filmin sonuna kadar Vigo düşman kesimindeki bir bozguncu gibi insanlar arasında hızla gidip gelir. Seçtiği kimseleri, onları kullanarak, ne söylemek istediğini belirtinceye kadar görüntüler; o insanlar durumun farkına varınca da Vigo alıcısını hemen başka bir yöne çevirir.

Alıcının bu hızlı kullanılmasıyla atbaşı giden bir ayrıntı yakalama olanağı vardır Vigo'nun. Seçtiği çirkin, yaşlı, iyi giyimli zengin kadın ve erkekler sınıflarını ve bu sınıfın özelliklerini eksiksiz olarak gösterirler. Bu sınıfın yaşayışındaki soysuzlaşmayı dolaylı olarak gözlemlemesi şaşırtıcı bir açıklama niteliğindedir; yaşlı bir adam karşısında oturan genç kızın bacaklarını dikizler sonra da

kafasında onu soyar; kumda güneşlenen bir adam alev alev yanıyormuş gibi görünür; dev bir kuklanın kıçındaki ızgara demirleri arasından bir insan yüzü belirir. Vigo, Nice Karnavalı'nın çılgın havasını yakalar; kocaman çirkin kuklalar, yüzü gözü boyalı yaşlı bir kadına fırlatılan çiçekler, dans eden kızların aşırı hareketleri. Bütün bu «isteri»nin altını çizmek için alıcıyı kalabalığın tam üstünde tutar. Böylece çerçeve içine alınmış hareket bir kat daha anlam kazanır.

Vigo'nun zenginlere karşı giriştiği saldırının gücü biraz da bu zenginlerle şehrin yoksul halkını karşılaştırmasındadır. Çalışan gençler, ayakta durup konuşan yaşlı adamlar, çamaşır yıkayan kadınlar bir inceliği ve temizliği yansıtırlar. Ne var ki, bu karşılaştırma başarılı değildir. İki sınıf arasındaki kesim o kadar otomatiktir ki aynı dünyayı paylaştıkları inandırıcı bir biçimde ortaya çıkmaz ve bu karşılaştırmanın filme dışardan zorla konulduğu duygusunu uyandırır. (Anarşistler her zaman biraz da Marksist olmuşlardır. «A propos de Nice» de kaba bir marksist sınıf anlayışını yansıtır.)

Vigo'nun eleştirisi yalnız Nice'deki zengin ve aylâklar sınıfına yöneltilmiş değildir. Bu sınıfla toplumun yerleşmiş bir takım kurumları arasında bir bağlantı kurarak bu kurumlara da aynı öfkeyle saldırır. Papazlar ve cenaze törenleri hızlandırılmış hareketle çekilerek gülünçleştirilir. Orduların içyüzünü anlatmak için üstten uzun bir çekimle geçit töreninde yürüyen askerleri oyuncak askerlermiş gibi gösterir, buradan daha etkili olsunlar diye yakın plândan çektiği sıkıntı veren heykellerle dolu mezarlık bölümüne geçer. Vigo, zengin yaşlı kadınların yüzleriyle, duman ve alev kusan uzun bacaları ardarda göstererek bu toplumun kesinlikle çökeceğinin haberini vermek ister. Kendisi bu genel saldırıyı bir yazısında şöyle açıklıyor, «Nice'in genel havasını, orada - ve ne yazık ki başka yerlerde de yaşanan değişik hayat tarzlarını gözönüne sererek filim, sorumsuzluğu sizi tiksindiren ve devrimci çözüm yollarına yönelten, bir toplumun can çekişmesini gösterir.»

Vigo'nun bütün filimleri doğrudan doğruya kendi öz yaşantısından doğmuştur. **Zéro de Conduite / Hal ve Gidiş Sıfır**» bir bakıma çocukluğunda acısını çektiği öğrenim düzeninin gerçekçi bir eleştirisidir. Bu filim aynı zamanda toplum üstüne genel bir yargılamadır da. «A propos de Nice» gibi bir filmi yapmış bir yönetmenden bekleneceği gibi gerçekçi eleştirsel tutum çok kesin olarak bellidir. Okul, sıkıntılı ve pis dersaneleri, tozlu bahçesi, kötü yemekleriyle sevimsiz bir yerdir. Bir öğretmeni saymazsak, öğrencilerle öğretmenler arasında gerçek bir ilişki kurulmamıştır. Başöğretmen despot bir cücedir. Yardımcısı üstlerinin karşısında köpekleşen, okuldaki öğrencileri gizlice gözetleyen bir casustur. Fen dersleri öğretmeni gizli homoseksüellik eğilimleri olan şişman bir adam, okul hademesi ise siyah gözlüklerinin ardında gizlenen ne idüğü belirsiz bir kimsedir. Çocuklar asi, kuşkulu ve delişmendirler. Çocukların bahçede oyun oynadıkları, helâda cigara içtikleri ve bir takım yaramazca plânlar kurdukları bölüm çok başarılıdır.

Bu okul herhangi bir okul değildir. İçinde yaşadığımız toplumu yansıtan bir kesit olarak görür okulu Vigo. Toplum, onun için, büyük bir uçurumla yönetenler ve yönetilenler diye iki sınıfa bölünmüştür. Yönetenler zalimce davranışlarla yönetilenleri korkutmak isterler. Ama yönetilenler, yöneticilerin kontrol edemedikleri çok gizli ve çok zorlu bir takım güçleri temsil eder. Bunun kaçınılmaz sonucu da başkaldırma'dır.

Belirtilmek istenilen genel düşünce en çok yönetici güçler anlatılırken başarı kazanır. Vigo'nun yöneticileri böyle özenle gerçekçi bir düzeyde göstermesi onlara doğal olarak genel bir anlam da yükler. İnatçı cüce, gözetleyen yardımcısı, ne idüğü belirsiz hademe, hepsi bilinen yönetici tiplerdir. Bir takım garip, gerçeküstücü görüntüler - müdürün Tabard'a ansızın tiz bir sesle bağırmaya başlaması, ya da okulda verilen müsamerede onur konuklarının oturduğu bölümde ikinci sırayı dolduran cansız mankenler - sadece yönetmenin söylemek istediğini kesinleştiren öğelerdir.

Çocukların ise aynı düzeyde aynı ölçüde başarılı olduğu söylenemez. Bu aslında çok garip birşeydir, çünkü Vigo, çocukları yaratırken bütün coşkunluğunu, güldürü gücünü ve yaratıcılığını ortaya koymuştur. Bu olanakları en iyi bir biçimde gösteren iki bölümden söz edebiliriz. Filmin açılış bölümünde iki çocuk trenle okula dönmektedirler. İçinde bulundukları vagonun çevresini dumanlar sarmıştır. Çocuklar içerde oyun oynarlar, balonlar, tüyler içinde el şakaları yaparak eğlenirler. Cigara içmeye çalışırlar. Müziğin de yardımıyla bütün bu olup bitenlerde bir büyü ve giz havası yaratılır. Tren durunca, köşede sessizce uyuyan bir adam birden yere yuvarlanır. Çocuklardan biri gözlerine inanamıyarak, «Adam ölmüş!» der, biz de nerdeyse inanırız ona. İkinci bölüm çocukların başkaldırması bölümüdür. James Agee, bu bölümü çok başarılı bir biçimde anlatmıştır. «Bir yatakhane kavgası ve çarmıha gerilmiş bir öğretmenin uçuşan yastık tüyleri arasından yavaşlatılmış hareketle geçirilmesi. Katolik ve antik törenlerle dinsel coşkuyu en başarılı biçimde birleştiren bir görüntü. Bildiğim kadarıyla bu başarıyı bir de Paris'in kurtuluşunu gösteren belge filimleri gerçekleştirebilmiştir.»

Bütün bunlara rağmen çocuklar her zaman bu düzeyde kadar olamıyorlar; çünkü Vigo, çocukları bilinmez güçlerin simgesi olarak kullanmaya başlayınca, bir düş dünyasına dalmakta; bu da filmin bütününde görülen gerçekçiliğe uymamaktadır. Yukarda anlattığımız iki bölüm de buna örnek ola-



L'ATALANTE / J. VIGO / M. SIMON

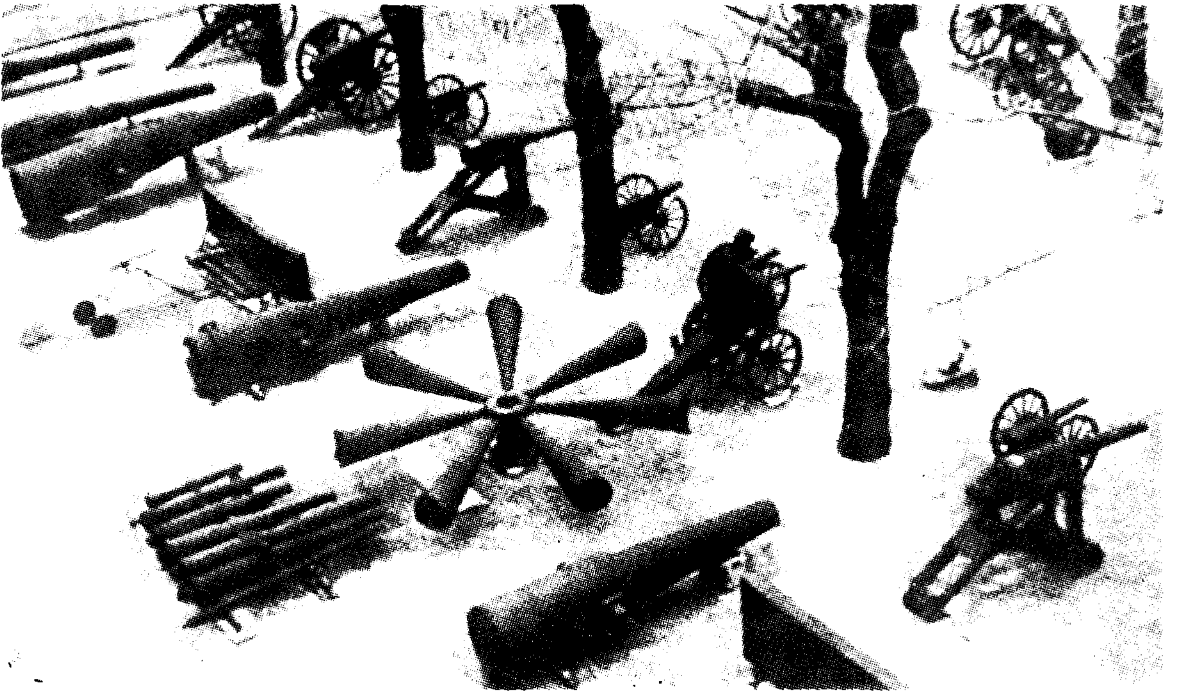
rak gösterilebilir. Ayrıca çocukların müdürün kapısı önünde durdukları görüntüden, son ayaklanma olayına kadar olan bütün başkaldırma hareketleri geceleri yatakhanede düşsel bir görünüm içinde geçer. Gerçekçi olan son bölümde bile belirgin bir düş öğesi vardır. Dört çocuk, okul yöneticilerine papuçlar, oturaklar ve başka şeyler fırlatmaktadırlar. Ama bu saldırının yöneticileri korkuttuğu söylenemez, yalnız biraz canları sıkılır. Çocuklar da devrimi tamamlamazlar, damların üstünde şarkı söyliyerek bilinmeyen düşsel bir geleceğe doğru gözden uzaklaşırlar. En iyimser bir deyişle, bunu ancak bir çete savaşı olarak tanımlayabiliriz. Kurulu düzen biraz sarsılmış, ama yıkılmamıştır.

Vigo'nun son filmi, «**L'Atalante**» ya en iyi filmi, ya da daha sonra Carné ile Prevert'in sömürecekleri kötümserlik tutkusuna düşmüş bir filim olarak tanımlanır. Filim gerçekçi bir biçimde uzun ve yavaş bir bölümle, Jean ile Juliette'in düğünüyle başlar. Düğün alayı kiliseden çıkıp, çöplükten geçerek tekneye doğru yol alırken Vigo bize bu evliliğin Juliette'i daha önce hiç dışına çıkmadığı sıkı, içiçe örülü bir köy hayatından uzaklaştırmakta olduğunu gösterir. Atalante kalkarken alıcının yavaş yavaş kıyıda toplanmış gözleri yaşlı kalabalığın üstüne dönmesiyle bu kopuş olayı daha iyi belirlenmiş olur. Bu bölüm ayrıca güldürü öğesinden de yoksun değildir: Jules Baba'yla, tayfa, kaptanla karısı gemiye binerken onlara bir buket çiçek vererek karşılamak için tekneye koşarlar ve çiçekleri suya düşürürler.

Tekne köyden uzaklaşınca, Vigo bu filminde de «Zero de Conduite»deki çocukların dünyasına benzeyen bir düş dünyası yaratır. Olayların çoğu küçük kameraları ve birkaç kişisiyle kendi başına bir dünya haline gelmiş olan teknede geçer. «L'Atalante» nerdeyse bu özel dünyada geçen bir peri masalıdır. Başlangıç yeni evlenmiş iki gencin arasındaki aşkın coşkusuyla doludur. Juliette sabahları uyanınca Jean, Jules Baba, genç tayfa ona türküler söylerler; Jean'la Juliette şakadan güreşirlerken Jules Baba kendilerine greko-romen bir oyun göstermeye kalkınca gizlice kaybolurlar. Hayatın bir coşkunluğu, bir arınmışlığı vardır. Ama sonu gelmeyen bir sevinçtir bu, Jean'la Juliette arasında çok geçmeden kavga ve geçimsizlik başlar.

Dito Parlo'nun çok başarıyla oynadığı Juliette, her yeni olay karşısında heyecanlanan saf bir tiptir. Paris'i göreceğini duyunca sevinçten aklı başından gider. Jules Babanın biriktirdiği bir takım hatıralar ve oyuncaklar Juliette'i hayretler içinde bırakır. Satıcının yaptığı hokkabazlıkları merakla izler. Jean tam karşıtıdır Juliette'in. Günlük olaylarla ilgili, hayal gücünden yoksun, yeni olaylar ve insanlar karşısında kuşkulu bir adam. Juliette'in Jean'a insanın suyun altında sevdiğinin yüzünü gördüğünü söylemesi, Jean'ın birşey görmemesi, aralarındaki ayrılığı belirten bir sahnedir. Jean'ın kıskançlığı da artmaktadır. Juliette'i Jules Babayla birlikte görünce, Jules Babanın kamarasını kırıp döker. Satıcıyla mutlu bir şekilde dans ederken görünce, kızarak onu çekip tekneye götürür. Daha sonra, Juliette'i teknede bulamayınca onsuz yola çıkar.

Vigo bütün bunları eşsiz bir güzellik duygusuyla anlatır. Jules Baba az rastlanır bir tiptir. Bü-



HOTEL DES INVALIDES / MALÜL GAZİLER YURDU / G. FRANJU

tün yaşlılığına, şapşallığına, düzensizliğine, kaba davranışlarına rağmen bir çocuk kadar saftır. Bu safiık kedilere olan sevgisi. Okul çocukları gibi hatıra toplaması ve gramafon aşırmasıyla açıklanır. Ama Jules Babanın saflığı en çok Juliette'ten ayrılması üzerine üzülüp duran Jean'ı avuttuğu ve sonunda Juliette'i bulduğu zaman belli olur. Satıcı da zamparalığı (Juliette'i Jean'ın elinden alıp onunla dans etmesi), yaratıcılığı (sattığı şeyleri sergilemesi, tek kişilik bandosu) ile nerdeyse aynı derecede çarpıcı bir tiptir. Filmin her bölümü, Vigo'nun görüntü inceliklerinin ve yaratıcılığının yeni bir kanıtlamasıdır sanki. Işık ve hareketin birleşimi ile Paris'e varışın heyecanını yakalaması; Juliette'in Paris'te kendinden geçmiş bir halde aydınlatılmış bir vitrini seyretmesi; olağanüstü güzellikte bir nöbetleşe kurguyla sevgililerin birbirlerinden ayrı yatmaya hazırlanmalarını gösteren, sinemada çok az başarılmış cinsel yalnızlığın acısını da aktaran, bölüm. Jean'ın kimsesiz bir kumsalda boş bir denize doğru koşması ya da birden suyun altında yüzerken Juliette'in yüzünü görmesi.

Bütün bu saflık, hayret, özlem, acı çekme dünyası filmin ana konusu ise de, tek konusu değildir. Bir de işsizliğin, boğuşmanın, çirkinliğin, hırsızlığın hüküm sürdüğü bir dünya vardır. Bu ikinci dünyayı da başarıyla yaratır, Vigo. Nehir kıyısındaki hayattan görüntülerle, korkunç vinçlerin belirdiği ruhtımlarla, iç karartan, boş tren yolları ve kimsesiz çorak toprak parçalarıyla sürekli olarak bu dünyanın varlığını duyurur. En başarılı bir örnek olarak, Juliette'in hırsıza çantasını çaldırdığı bölümü verebiliriz. Juliette bir tren istasyonunun gişeleri önünde dolaşırken, çökük yüzlü bodur bir adam elinden çantayı kapıp kaçar. Genç kadın oradaki insanların adamı bir av yakalamaya çalışır gibi kovalamalarını dehşetle seyreder. Adam parmaklıkların önünde kıstırılır, oradan önce geri sıçrar gibi olur, sonra kalabalık üstüne saldırınca çömelir. Kalabalık üstüne doğru gelirken nerdeyse bir kırılıp parçalanmanın sesini duyarız. Bunun hemen ardından hızlandırılmış bir alıcı hareketi bir takım parmaklıklardan geçerek öbür yanda hırsızın polisler tarafından hoyratça sürüklenerek götürülüşünü gösterir. Bütün bunlar çok güçlü bir sinema diliyle anlatılmış olsa bile, teknedeki hayatla bir ilintisi yoktur. Her iki dünya birleşmeden yanyana var olmaya devam ederler. 'Öbür' dünyadaki hayata en çok yaklaşan Juliette bile, bir seyirci olmaktan öteye gidemez. Tekneden uzaklaşması yalnız kısa bir süre içindir. Filmin sonunda sevgilisine ve tekneye döner. Filmin sonu işte bu iki dünyayı birleştirmediği için bizde bir kararsızlık duygusu yaratır. «L'Atalante» herşeyden önce geleneksel ama inandırıcı bir mutlu sonu olan ve iki sevgilinin yeniden kavuşmasını anlatan bir aşk hikâyesidir. Bununla birlikte ana hikâyede karşımıza çıkmayan bir alt hikâye daha vardır filimde. Bu daha çok 'dış' dünya ile ilgili görüntülerde, ya da Jean'la Juliette sevişirken kedilerin onları tırmaladıkları, oyunca orkestra yönetmeninin ürkütücü yüzü gibi ayrıntılarda belli olur. «L'Atalante»da dış dünyanın bütün ağırlığı ile bu saf dünyanın üstüne çökmekte olduğunu duyarız. Vigo «L'Atalante»ın son görüntüsünde bize nerdeyse bir ölüm gemisinin görüntüsünü verir.

«Siz de insanların her zaman ne yapmak istediğinizi anladıklarını mı sanıyorsunuz? Seyirci sözü nereye getirmek istediğinizi anlıyor demek? Geçen gün hemen hemen hiç tanımadığım bir komşumuz sokakta karımı durdurup, «Bayan Franju sizi tebrik ederim. Regent sinemasında kocanızın Notre Dame filmini gördüm. Harikaydı, hele bütün o boş iskemleler. Bay Franju'nun iyi, dindar bir Katolik olduğu nasıl da belli oluyor. O boş iskemlelere binlerce kişinin gelip dua edeceğini söylemek istiyor,» demiş. Buna ne buyurulur peki? Katoliklerin sınırsız bir hayal güçleri var doğrusu!»

Georges Franju - Cahiers du Cinéma'dan

Georges Franju çoğu zaman köklü toplumsal bilinci ve seçtiği konular yüzünden sadece toplum sorunlarını göz önüne seren bir yönetmen olarak tanımlanır. Penelope Gilliat, Observer gazetesinde bu çeşit yargıların en klâsik örneklerinden birini Franju'nun **«La Tête contre les Murs / Duvarlara Çarpılan Baş»** filmi hakkındaki yazısıyla verdi. «... yönetmenin gözü şiirsel ve öfkeli. Aslında bu filim bizim Ruh Sağlığı Kanunu'nda öne sürülen koşulların başarılı bir sözcüsü sayılır. Kamu oyunda ne gibi etkileri olabileceği konusunda ruh doktorlarının kızmalarını bir türlü anlayamadım. Kanunun çıkmasını gerektiren nedenlere daha anlayışlı bir gözle bakmaktan başka ne yapabilir.» Böylece Franju da eleştirmenle aynı boyutlara indirgenmektedir. O da hepimiz gibi sıradan bir ilerici oluyor. Bu gibi eleştirmenlere Franju'nun toplum hakkında bütün kurumlara karşı duyduğu nefretten ileri gelen çok tutarlı bir takım yargılara vardığını söylemek gülünç olsa gerek. Bir mezbaha hakkında yapılmış **Le Sang des Bêtes / Hayvanların Kanı**»nın böyle bir yargılamada bulunduğunu söylemek bu eleştirmenlere saçmalığın ta kendisi gibi gelmeli.

«Le Sang des Bêtes»in neleri sergilediğini görmek çok kolaydır. Franju, omuz ve boy çekimlerini kullanarak, düz ve açık-seçik bir anlatımla bir mezbahada olup bitenleri canlandırır. O kadar da güzel bir şey olduğu söylenemez bunun. Bir atın öldürülmesini bütün ayrıntılarıyla görürüz: önce kafasına dayatılan tüfek, tüfek patlayınca atın sıçraması, sonra da ölü olarak düşmesi. Koyunlar boyunlarından kesilerek öldürülür. Danalar kesildikten sonra ayakları çırpınır durur. Kesilen hayvanların pompa ile kanı boşaltılır, iç organları çabucak çıkartılır.

Bu düzeyde filim yeterince etkileyicidir, ama Franju yalnız bu düzeyde çalışmamaktadır. Filim süresince gördüklerimizin daha geniş anlamda nelere değindiğini gösterir durur. Filim «Paris Kapılarında» başlığı ile başlar. Değişik bir takım nesneler görürüz; bir şemsiye, bir resim, eski bir gramafon, atılmış bir terzi mankeni, açıkhavada kocaman bir masanın başına oturmuş bir adam. Franju bu nesneleri bir kendiliğindenlik, bir sevimlilik duygusu yaratmak için kullanır. Paris'in içine girdiğimizde bu kendiliğindenlik, bu çekicilik kalmaz. Franju'nun görüntüleri düzenli bir şehirde bu niteliklerin yaşayamayacağını gösterir bize. Alttan görüşle çekilmiş bir takım hayvan vagonları karanlık ve korkunç görünüşleriyle toplama kamplarına insan taşıyan hayvan vagonlarını hatırlatır. Kamyonlar ve arabalar da aynı ürküntüyü duyurur. Gökyüzüne yaslanmış kapkara yapılar da bu korku duygusunu arttırır. Bütün bunlardan sonra mezbahaya gireriz. Ama Franju ikide bir dışarı çıkarak bize yaratmış olduğu genel havayı hatırlatır. Bu korkunç hava trenin iri siyah duman bulutları arasından geçip gittiği son görüntüye kadar kendini belli eder.

Hayvan vagonları ile toplama kampları arasındaki ilintiyi gösteren çekime filim boyunca yeni eklemeler yapılır. Sözlü açıklamada aynı nokta bir kere daha belirtilir. Koyunlar mezbahaya sabahın erken saatlerinde getirilir, bu saatler erken saatlerdeki polis baskınlarını ve idamları hatırlatır. Hayvanları kesen adamlar herhangi bir özelliği olmayan, işlerini büyük bir tek düzelikle yerine getiren kimselerdir - tıpkı toplama kamplarındaki bekçiler gibi. Franju da bütün bunların bizim için bir anlam taşıdığını açıkça belirtir. Bu çekimlerden birinde bir sığırın içi deşilirken bir saatin vuruşları duyulur. Franju bu görüntüden şehir hayatının başka görüntülerine geçer: ilerleyen arabalar, yürüyen insanlar. Saatin vuruşları ise hâlâ duyulmaktadır. Böylece bu görüntüler bundan önceki mezbaha görüntüleriyle bağlanır. Bu da John Donne'un «Hiç kimse bir ada değildir.» sözünün tam filimsel bir karşılığıdır.

«Hotel des Invalides/Malûl Gaziler Yurdu»nda ise Franju hayatı sarsan ve yıkan bir kurumu ele almaktadır. Bu kez ne demek istediğini çok belirli bir biçimde anlatmaktadır, çünkü ele aldığı kurum bir savaş müzesidir. Filmin örgüsü «Le Sang des Bêtes»inkine çok benzer. Sevimlilik ve özlem dolu bir bölümle başlar. Alıcı Paris'te dolaşır; Eiffel Kulesini, Concorde Alanını görürüz. Gelişigüzel bir takım ayrıntıların üstünde durur; laterna çalan yaşlı bir adam, bir mavna Seine boyunca ilerlerken kıyıda oynaşan çocuklar. Bütün bunlar bölüme büyük bir çekicilik katsa bile, karanlık ve iç kapayıcı ışıklandırma bundan sonra geleceklerin bir habercisi gibidir.

Buradan bir kesimle Invalides'in bahçesinde dolaştırılan bir malûl gazi görüntüsüne geçilir. Bundan sonra Franju adamın titreyen yüzünü yakın plân gösterince, filmin havası birden değişiverir. Bizi bu savaş müzesinde gezdirmeye başlar. Buradaki herşey Franju için duygusal bir nitelik taşımaktadır. Önümüzde alttan görüş çekilmiş bir süvari üstümüze atlayacak gibidir; uzatılmış bir

süngü parladıkça insanın yüreğine korku salar; derken alıcı on bir yaşında bir çocuk için yapılmış bir zırhı yakalayıverir; bir genel çekimde üç kişi bir uçak modelinin yangın çizgisinin yanından geçerlerken ses kuşağında atılan kurşun sesleri duyarız; müze görevlisinin övünç dolu sesi, «İşte İmparator!» derken Napoleon'un insanda acıma duygusu uyandıracak küçüklükte bir görüntüsü belirir; müzenin bahçesindeki ağaçlar yapraksızdır, dallar da kısa kesilmiştir; oraya buraya bırakılmış kapkara toplar ve tüfekler de ölümü çağırıştırır; bu arada bir kuşun ötüşü yaşamasızlığı bir kat daha yoğunlaştırır. Bütün bunlar taptaze, içten bir yaşayışın görüntüleri ile karşılaştırılır. Küçük bir sinema göstericisinin aynasında bir genç kız saçlarını tarar, hemen arkasından ise Birinci Dünya Savaşındaki insan kıyımını gösteren bir haber filmi geçer. Küçük bir kız zıplayarak perdeden geçip giderken yerini tahta bacaklı bir asker alır.

Filmin doruk noktası Invalides'in kilisesinde geçen bölümdür. Bu binada oturan malûl gazilerin katıldıkları bir âyini görürüz. Papaz sunağın başında genel bir çekimle gösterilirken ses kuşağında org müziği duyulur. Böylece Franju bu törenin gösterişini yakalamış olur. Buradan askerlerin yakın plan çekimlerine geçer; birinin yüzü durmadan oynamaktadır, bir başkasının iki kolu da yoktur, göğsü madalyalarla dolu bir adamın yüzü gözü parçalanmıştır, tekerlekli arabasından kımıldayamayan bir adam elinde 'Cennet süvarilerin kılıcının gölgesindedir' yazılı bir bayrak taşır. Yakın plânların çarpıcılığı ve çirkinliği âyinin gösterişinin ne denli boş ve Tanrı sevgisine aykırı olduğunu ortaya çıkarır. Filmin son görüntüsü Franju'nun ne demek istediğini iyice belirler. Sevinçle şarkı söyleyen bir takım çocuklar topluca aydınlıktan karanlık bir caddeye doğru ilerlerken üstlerinde kuşlar dönenip durur.

Franju «Hotel des Invalides»deki etkileme gücünü ayrıntılardan almaktadır. En küçük bir ayrıntının bile filimde önemli bir yeri vardır. Alıcı bir yerde yapma süvari sıralarının arasında kaydırma yapar. Herkesin bildiği bir savaş türküsü vardır, «Bak nasıl geçiyorlar, koruyucularımız, şu süslü süvariler.» Franju kelimeleri görüntünün altına altyazı gibi koyar. Biz de türküyü düşünmeden mırıldanacağımız yerde, birden sözlerin ne olduğunu anlarız. Müzenin genel havası içinde, yapma süvarilerin anlamsız yüzlerine karşı türkünün kaygısız duyguluiuğu ölümsü bir korkunçluğa dönüşür.

Ayrıntılara gösterdiği bu dikkat Franju'ya daha önemli bir şey söyleme olanağını vermektedir. «Hôtel des Invalides» belli bir tarihsel çizgi doğrultusunda gelişir. Belli savaşlara, adlara, tarihlere yapılan belirli değinmeler bizi Fransız askerlik geleneğinin özüne daha kolay yaklaştırır. Invalides'in geniş salonları ve bu salonlardaki herşey bu geleneğin ta kendisi olurlar. Aslında bu gelenek de boş bir gösteriş, boş bir tantana, boş bir tören, en çok da ölümün kendisidir.

«Hôtel des Invalides»le «Le Sang des Bêtes» Franju'nun en iyi belge filimleri olmakla birlikte, öbür filimleri arasında sözü edilmesi gereken en aşağı üç filim daha vardır. Demir ve çelik fabrikalarının yeryüzünün cehennemi olduğunu gösteren, «En passant par la Lorraine/Lorraine'den Geçerken». Tiyatronun büyüsünü canlandırması bakımından, «La Théâtre National Populaire.» Bir de yarattığı izlenim bakımından Franju'nun savaş müzesini ele alışını hatırlatan, «Notre Dame, Cathedrale de Paris».

Franju, konulu filimlerinde de belge filimlerinde kullandığı yöntemleri kullanır. Konuyu belgesel bir biçimde inceleyerek bundan genel bir sonuç çıkarır. «La Tête contre les Murs» ve «Les yeux sans visage / Yüzü Olmayan Gözler» filimlerinde hastaneleri zorbalık ve şiddete karşı boğuşmanın imgesi olarak işler. Belge filimleriyle karşılaştırılınca bu iki konulu filmin eksiklikleri açık-seçiklikten yoksun oluşlarıdır. «La Tête contre les Murs» konunun çok daha iyi kavranmış olduğu bölümleri yüzünden iki filim arasında daha iyi olanıdır.

Bir akıl hastanesinin havası büyük bir güçle canlandırılmaktadır. François hastanenin yemek odasına ilk girdiğinde bir anlamsız yüzler ve anlaşılmaz sesler dünyasıyla karşı karşıya gelir. Zorla yemek yedirilen bir adam, çıldırmış bir soylu, kendi halinde bir saralı, aklını kaçırmış bir asker, gözleri gören bir kör görür. Bu hayatın olağan dışı niteliği dışardan gelen bir gurup insanın bu garip sesler, kapalı kapılar, bıkkın bekçilerin arasına girmesiyle daha iyi anlaşılır. Bu karşıtlığın en iyi belirlendiği yer François'nın sevgilisi Stephanie'nin hastanede oradan oraya dolaşırken korkarak köşelerden dönüp, duvarları yoklıyarak François'yı aramasıdır. Durumun korkunçluğu kadar acıklılığı da hastaların günlük hayatlarından alınan, uyumsuz vücut hareketleriyle basketbol oynayan adam, elele tutuşup halka olmuş bir takım insanların acıklı bir şekilde dönmeleri gibi, görüntülerle belirtilir. «Hükmetme» duygusunu anlatmak için başhekimden yararlanılmıştır. Hükmetme tutkusu bu adamı da hastaları kadar hastanenin tutsağı yapmıştır.

Filmin en başarılı yönü özgürlük ve kurumların zorbalığı konusunda vardığı genel yargıdır. Belirli ayrıntılar ikide bir bizi alıştığımız hastane kavramının dışına çıkmaya zorlar. François'nın ilk karşılaştığı soylu ve eski asker burasının Fransız tarihinin kurbanlarının bir sığınağı olduğu izlenimini uyandırır. Başhekimin kimliğinin belirsizliği ve François'nın avukat olan babasıyla o kadar anlaşması bu insanı yetkili adam örneği haline getirir. Asistanların beyaz önlükleri içinde kişilikten yoksun görünüşleri de yukardaki yargıya varmamızda bize yardımcı olur. Özgürlüğe incelikle değinilir. François'yla saralı hasta, hastanenin

bahçesindeki minyatür trende dolaşırlarken alıcı gördükleri yabani otları, yaprakları nerdeyse okşar. François babasıyla konuşurken ses kuşağında hastanenin önünden geçmekte olan kız öğrencilerin neşeli ve umursamaz şarkıları duyulur. Görüntülerin biçimleri bütün filim boyunca önemli bir yer tutar. Özellikle sık sık yuvarlaklara rastlanır, projektör duvarlarda yuvarlaklar çizerek dolaşır, havuzlar yuvarlaktır, adamlar beden eğitimi yapmak için yuvarlak çizerek yürürler, bir su fiskiyesi küçük yuvarlaklar çizer, bilârdo topu deliğin çevresinde döner. Herşeyden önce François'nın içinden çıkamayacağı bir durumda olduğunu, bu çemberi yaramadığını filmin dokusundan da sezeriz.

«La Tête contre les Murs»ün son bölümü ayrıntılarıyla anlatılmaya değer, çünkü bu bölüm Franju'nun ne yapmak istediğini gösteren en yetkin bölümdür. Ani bir nöbet yüzünden tasarladığı gibi hastaneden kaçmayı başaramayan saralı hasta havuzun kenarında oturmuş, düşünmektedir. Görüntü hem hastanın denizlere açılma özlemini, hem de bunun olanaksızlığını çağırıştırır. Kendi kendiyle, gemilerle, denizle ilgili şeyler anlatır, sonra bazı gemilerin batarak kurtulduklarını mırıldanır. Bundan sonraki bölümde hastaların yüzleriyle törenin gösterişi arasındaki karşıtlık bakımından «Hotel des Invalides»deki âyini hatırlatan bir başka âyin görülür. Âyinin ortasında bir kadın hasta, orada toplanmış bütün hastalar için bir ağıt okur. Başhekim kiliseden dışarıya çağırılır.

Âyinin ezici havası rüzgârda yaprakları dalgalanan ağaçlı bir kır yolunda yürüyen adamların görüntüsüyle hafifletilir. Ama bu yanıltıcı bir görüntüdür, çünkü aynı adamlar biraz sonra başka bir binaya girecekler ve orada kendini asmış olan saralı hastayı bulacaklardır. Yer olarak burası düzenli hayatın kontrol altına alınmış şiddetini yansıtır. Hastanenin elektrik santralındayızdır; Franju da bize özenle elektrik çarpmasının tehlikelerine karşı uyarıcı bir yazıyı bulup gösterir. Başhekim adamlardan birinin sonuna kadar özgürlüğünü sürdürmesinden çok sarsılmıştır. Şaşkın şaşkın, «İçlerinde en uysalları oydu.» der. Bunu akşamın geç saatlerinde hastanenin bahçesini gösteren dört kısa görüntü izler. Bu görüntülerde canlı hiçbir şey yoktur. Her görüntüde karanlık biraz daha artmaktadır. Ölen adam için söylenmiş bir görüntü ağıtıdır bu.

Bundan sonraki cenaze töreninde de ölüyü götüren küçük topluluğun değişik görüntüleriyle Franju gene özgürlük ile kurumlar arasındaki çatışmaya değinir. Bu görüntüler bir tarlanın kenarından alınmıştır; bir takım atlar çerçevenin içinde ayrıntı olarak görünürler, alıcı cenaze törenine dikenli tellerden örülü bir çitin arkasından bakmaktadır. Mezarlığa girince kurumlaşmış hayatın mantıkî sonunun ölüm olacağını, törene katılanların, düzenli mezarların ve mezar taşlarının arasından yürüyüşlerini yavaş çekimle göstererek belirtir. Müzik de bu bölümün havasını tam olarak vermekte büyük rol oynar. Daha önce saralı hasta ile ilgili bölümlerde kullanılan müzik burada tekrar edilir; bu müziğin birden cenaze çanları ile kesilmesi korkunç bir etki yaratır. (Franju'nun bir çok filminin müziğini Maurice Jarre yapmıştır. Her keresinde de filimlere yaratıcı bir katkısı olmuştur. Öyle ki Maurice Jarre için sinemada çalışan en yaratıcı besteci diyebiliriz.)

François'nın kaçışı da başarılı bir alaycılığa dayanır. François hastabakıcıyı mezara iter. Ne var ki, hastaneden kaçışını gösteren çekim alınyazısını açıkça belirler. Yalnız bir insan karaltısı ateş hattından geçerek külrengi bulutlarla kararmış bir ufka doğru koşar. Paris'e vardığı zaman güvenlik duygusu diye bir şey yoktur. Büyük şehrin kargaşalığı karşısında duyduğu ürküntü, hızla akıp giden taşıtların, yanıp sönen ışıkların arasında kalmış küçük bir karaltının üstten genel çekimleriyle saptanır. Bu arada, Jarre'ın kulakları tırmalayan müziği duyulur. Bir bilârdo salonunda, François, nerdeyse acı çeker gibi dönüp sonunda deliğe düşerken rahata kavuşan bilârdo toplarını seyreden insanların boş yüzlerine bakar. Delilik yalnız akıl hastanelerinin duvarları arasına kapatılmış değildir.

Sonunda, François Stephanie'nin evine gider. İkisi arasında geçen (Jean Pierre Mocky ile Anouk Aimée'nin başarıyla oynadıkları) aşk sahnesinin yumuşaklığı özgürlüğün nimetlerinden birini hatırlatır. Filimdeki ayrıntıların ne denli ustaca düzenlendiğini gösteren küçük bir olay vardır bu bölümde. Sevişirlerken, François Stephanie'nin kemerini çözer. Franju, alıcıyı sevişen çiftten özellikle bu küçük olaya yöneltmekle bizim de dikkatimizi çekmiş olur. Gördüğümüzün ötesinde bir anlam taşımaktadır bu küçük olay. Franju filimde bir çemberin ilk olarak koptuğunu göstermek istemektedir. Bu bölümdeki kurtuluş duygusu pek kısa sürer, François evden çıkarken polisler kendisini beklemektedir. Hoyratça yakalanarak bir arabaya tıkılır. Projektör duvarda çemberler çizer, trampet sesleri gelir. Her ne kadar filmin son görüntüsü hastane kapılarının François'nın üstüne kapandığını gösterirse de, boğuşmanın sürüp gitmekte olduğunu duyarız.

(devamı gelecek sayıda)

Çeviren: G. Ç.

sinematek haberleri

Türk Sinematek Derneği kurulduğu 1965 yılından bugüne kadar, göstereceği filmleri sağlamak konusunda «Potemkin Zırhlısı»nda olduğu kadar güç ve heyecanlı günler geçirmemişti. Geçen yıllarda birkaç kere ilân ettiği filmleri çeşitli nedenlerle gösterememe durumunda kalan Sinematek (iki yıl boyunca gösterilen 160 ı aşkın film dışında yalnız 5 film ilân edildiği halde üyelere sunulamamıştı) 1967 - 68 döneminin daha ilk filminde bu gibi bir durumla karşılaşmak istemediği için «Bütün zamanların en iyi filmini» sağlamak için birkaç ay öncesinden gerekli temaslarını yapmış hattâ filmi göndermesini istediği Sovyet Sinematek'i «Gosfilmofond»un buna imkân bulamaması durumunu da düşünerek bir ikinci kaynaktan Bulgar Sinemateki'nden «Potemkin Zırhlısı»nı istemişti. Gosfilmofond'dan gelen cevapta filmin kısa bir süre sonra gönderileceği bildiriliyordu. Bulgar Sinemateki'nden ise cevap almayan Sinematek eylül ayında bütün kadronun tatile çıkmış olduğunu bilemezdi.

Bu arada günler geçiyor film hakkında en küçük bir bilgi alınamıyordu. Ekim başında, kendisine verilmiş sözlere dayanarak programına «Potemkin zırhlısı»nı da katan Sinematek, daha mevsimin başında, üyelerinin iki yıldır bekledikleri ve dış ülkelerdeki sinematek'lerde yılda birkaç kere gösterilen bu filmi (Fransız Sinemateki 1966 yılında Potemkin'i üç kere gösterdi) gösteremeyecek durumda bulunuyordu. Nihayet beklenen cevap Bulgar Sinematek'inden Ekim ayının ilk günlerinde elimize geçiyordu. Film bir görevli tarafından otomobille yola çıkarılmıştı. Bu demekti ki iki gün sonra elimize geçecekti. Aradan dört gün geçtiği halde filmden haber alınamamıştı. Ve Sinematek yöneticileri öğreniyorlardı ki, karısıyla beraber yola çıkan görevli, onun aniden apandisit krizi geçirmesiyle Sofya'ya gerisin geriye dönüyor Istanbul'a varışı birkaç gün gecikiyordu. Bu son birkaç günlük gecikme filmin gösterilememesi demekti. Gecenin onbir'inde yalnızca adını bildikleri bir başka görevliyi evinde bularak bir telefon konuşması yapan Sinematek yöneticileri filmin mutlaka yetiştirileceğini öğrenmekle rahat bir nefes alıyorlardı. Şu var ki film ellerine geçmeden bir şey söylenemezdi. Ama bu kez film geldi. Gösteriden bir - iki gün önce.

Yukarıdaki satırları, ilân ettiği filmleri gösteremeyen bir Sinematek'in savunması olarak değil, gösteriler için dış ülke sinematek'lerinden istenen filmlerin bazan ne denli güçlüklerle elimize geçtiğini belirtmek için yazdık. Bundan sonra da programların ilân edildikleri şekilde gerçekleştirilmelerine çalışacağımız gösterilerdeki zorunlu değişiklikleri üyelerimizin hoşgörürlükle karşılayacaklarından eminiz.

1965 döneminde Sinematek gösterilerini bin kadar üyesiyle yürütmüştü. Bu üyelerin büyük bir kısmı da, ya dış ülkelerde Sinemateklerin gördükleri fonksiyonu yerinde izlediklerinden ya da sinemaya karşı ilgileri büyük olduğundan, Sinematek'e üye olmuşlardı. 1967 döneminde Sinematek beşbin'e yaklaşan üye sayısıyla gösterilerine başlamaya hazırlanıyordu. 1967 - 68 çalışmalarının basın'a açıklandığı 5 Ekim tarihinde 4962 olan üye sayısı 16 Ekim Pazartesi akşamı 5400 e yaklaşmaktaydı. Bu rakamlar istense de istenmese de bir sinema kültürünün yavaş fakat sağlam adımlarla yerleşmekte olduğunu, sinema seyircisinin bilinçlenmesini göstermektedir. Üyelik işlemlerine devam edilmektedir ve bu yıl bitmeden üye sayısının 6000 i geçeceği sanılmaktadır. İyi sinema yolunda bu gibi sonuçlar ümidimizi kuvvetlendirmektedir.

bir kır gezintisi hakkında

derleyen: jak şalom

«Öyle sanıyorum ki sinema, ileri sürüldüğü gibi bir endüstri değildir ve milyarlar, grafikler ve yeşil çuha kaplı masalarla sökün eden koca göbekli insanların sonunda belleri kırılacaktır. Sinema bir sanattır ve belki de savunmak için bir araya gelecek olan sanatçılardır ki sinemamızı dünyada en başta geleni yapacaklardır. Bunu bilerek, öyle sanıyorum ki, özgür olsaydı insanların ve şeylerin tanınmasında o kadar yardımcı olabilecek bir meslekte yapacak daha bır sürü şeyim vardır».

Jean Renoir
(Le Point, No. 18, Aralık 1938)

Jean Renoir bu sözleri Nana'dan, Küçük Kibritçi Kız'dan, Boudu'den, Toni'den, Monsieur Langer'ın Cinayeti'nden, Bir Kır Gezintisi'nden, Büyük Aldanış'tan, Marseillaise'den, Hayvanlaşan İnsandan sonra, Oyunun Kuralı, Ayaktakımı, Bir Hizmetçi Kızın Günlüğü, Irmak, French - Cancan, Elena ve Erkekler, Çayırda Kahvaltı, Dr. Cordelier'nin Vasiyetnamesi, Enselenmiş Onbaşı'dan önce söylüyordu. Öyle bir liste oluşturuyor ki bütün bu isimler (liste tamam değildir halbuki) Renoir hakkında yazılacak tek bir cümlede bile bunlardan hiçbiri unutulamaz, hiçbirinden vazgeçilemez. Oysa tek bir filmden söz etmeli bu yazıda. Yapılabilecek tek şey daha önce yazılmış olanları bir araya getirme çabasında bulunmak. Öyle yapalım.

— «Bir Kır Gezintisi» bir denemedir, Küçük Kibritçi Kız'ın olduğu gibi. Şu anlamda bir denemedir: Sinema tarihinde uzun filmler kadar özenilerek yapılmış kısa filmlerin sayısı çok azdır ve öyle sanıyordum ki 35 ya da 40 dakika sürecek bir film yapmak üzere bir öykü yazmak (sanırım film 40 dakikadır) ve bu öyküde, çekim'ler, karşı - çekim'ler, tekrarlar, oyun, ses olması, eşlenmiş olan hiçbir şey olmaması, bütün seslerin doğrudan doğruya çekilmesi, uzun bir filmde olduğu gibi, belki de ilginç olacaktı.. «On Emir»de olduğu gibi, daha az insanla, o kadar. «Kır Gezintisi», serüvenlerimin çoğunda olduğu gibi, biraz da ekiple yapıldı. Oyuncular ve ben, beraberce Loing kıyısında yaşadık, bir arada çalıştık (...)

— «Bir Kır Gezintisi»nde tamamlanamayanın payı nedir?

— Yoktur. Bir yapımcı sonradan, bu filmle, bir buçuk saat süreli bir başkasını yapmamı istedi. Bir tamlama yazmaya çalıştım, başaramadım.

Jean Renoir
(U. R. C. P. özel sayısı - Informations, 1961)

Yukarıdaki konuşmadan bir yıl sonra aynı konuda sorulan bir başka soruya Renoir aşağıdaki cevabı veriyordu.

— Neden «Bir Kır Gezintisi» hiçbir zaman bitirilemedi?

— Ne büsbütün kısa, ne de büsbütün uzun, henüz sinema salonlarına kabul edilmemiş bir uzunlukta bir film yapmak üzere hareket etmiştim. Filmin kurgusu yapıldığı zaman, yapımcı ve başka kişiler, daha uzun metrajlı bir film yapacak yeterli unsurların elimizde olduğunu düşündüler. Senaryo'yu uzatmaya çalıştım. Kendileriyle ilişki kurduğum senaryocular, benim gibi, geçerli bir çözüm bulamadılar. Bu yüzden Prevert'le uzun uzun tartıştıktan sonra, filmi olduğu gibi bırakmaya karar verdik.

Jean Renoir
(Cinémonde, No. 1435, 6 Şubat 1962)

Çekiminden sonra yukarıdaki evrelerden geçen film nasıl hazırlanmıştı acaba? Renoir «Bir Kır Gezintisi»ni çekmeye nasıl karar vermişti?
Çoklarınca 1900 yılları gönüllerde yatan yıllardır. Bu yıllar, Marne ırmağı kıyılarında, pazar tatil-

lerini geçirmeye gelen çiçekli güneşlik'leriyle, balık oltalarıyla Paris'lilerin renklendirdikleri özel yıllar olmuştu. Maupassant da aynı yerlere gelirdi Paris halkı ile birlikte. Ve yıllar sonra Jean Renoir adında biri onu aramaya kalktı aynı yerlerde. Dekor yine aynı dekordu, Renoir adında bir ressamın tablolarında o kadar sık anlattığı dekor. Yapraklar, gök, ayna gibi bir ırmak ve çok hafif bir rüzgâr. Burada Jean Renoir Maupassant'ın yerleştirdiği birkaç varlığı yeniden bulmayı başardı ve çok basit «Bir Kır Gezintisi» öyküsünü kısa bir film halinde çekmeye karar verdi. Bütün dış sahnelerini bitirdikten sonra araya «Büyük Aldanış» girdi. Çekim durdu. Film o durumda kurgulandı. Savaşta Almanlar kurgulu iş kopyasını yokettiler. Henri Langlois - yine o - negatifi bulmayı başardı yıllar sonra. Renoir'ın Amerika'da olduğu o sıralarda yapılacak şey bunu filmin yapımcısına teslim etmekti. Öyle yaptı o da. Yapımcı Braunberger Renoir'ın en yakın çalışma arkadaşından, kurgucu Marguerite Renoir'dan istedi filmi kurgulamasını. Ve «Bir Kır Gezintisi» çıktı ortaya. Ne fazla, ne de eksik. Tam.

> «Renoir'ın yaptığının ve sinemanın en güzel görüntülerinden biri «Bir Kır Gezintisi»nde Sylvia Bataille'in, Georges Darnoux'nun öpücüklerine kendini terketmek üzere olduğu anın görüntüsüdür. Alaycı, komik, neredeyse yüklü bir tonda başlayan şiir, sürebilmek için özgürlüğe dönüşecekti; gülmeye hazırlanıyoruz ve birden gülümseme kırılıyor, Sylvia Bataille'ın bakışıyla dünya ters dönüyor, aşk bir çığlık gibi fışkırıyor; gülümseme dudaklarımızdan silinmeden, yaşlar gözlerimize doluyor.
>
> **André Bazin**
> (Cahiers du Cinéma No. 8)

Öykü bize Maupassant'ın anlattığı öykü. Paris'li bir dükkâncı ailesi bir Pazar gününü «kırda» geçirmeye gelir. Baba ve dükkândaki yardımcısı, günlerini yemek yemek, horultulu bir uyku ve balık tutmak arasında pay ederlerken, yaşlı büyükanne sağırlığını özgürlükle açık havada gezdirir. Ancak anne ile kızı, bilinçsiz bir suçortaklığı ile, gökten inen ışınlara, ağır bulutlara, otlar arasında deli gibi yükselen bahara dayanamazlar. Ve işte ana - kız tatil yapan iki genç kentli ile - ki bunlardan biri yüksekten bakışlarıyla, hoşça zaman geçirtmek istemektedir kendisine - bir sandal gezintisine çıkmışlardır bile. İkinci genç boşuna vazgeçirmeye çalışmıştır arkadaşını ama sözünü dinletememiştir. Bir anlık bile zevk için bu masım kızı rahatsız etmekte ne anlam vardı sanki? Bununla beraber genç adamın davranışlarında bir anlık bir saygı gösterisinden sonra, genç kızı sık yeşilliklerin arasına götürürken, arkadaşı henüz yaşı geçmemiş annesini baştan çıkarmayı kolaylıkla başarır. Ve bulutların birbirlerini kovaladıkları göğün altında yüksek dallar hafifçe sallanırlarken genç kız kendini erkeğe verir. İki yıl sonra, aynı yerlerde, neşesiz bir yüzle, sonradan kocası olmuş ve şimdi otlar arasında bir ahmak gibi uyuyan bábasının yardımcısıyla birliktedir. Genç adam anılarını tazelemek üzere oralara gelmiştir. Çocuksu bir bencillikle, genç kadına kendisini unutup unutmadığını sorar. «Her akşam düşünüyorum» diye cevap verir kadın. Ve bütün zavallı öyküsü, gizli ateşi ve gölgeleriyle, bu birkaç sözcük içinde yazılır, kalır.

> — Aşk önceleri, aralıklı kahkahalarla kesilen bir kovalamacadır «Bir Kır Gezintisi»nde. Sonra bir kuş ötüşü, bir düş an'ını yaratır. Henri onu öpmek üzere genç kıza yaklaşır. Kızın boğazı düğümlenmiş, çarpan yüreğiyle, bakışları, ağa düşmüş bir hayvanınkileridir. Renoir'ın alışılagelen aşırılığı, örnek bir basitlikte olan bu sahnede kendini unutturur. Bakışlarımız, kendilerini kaybettiren öpücüğe varıncaya kadar yaklaşır çifte; neredeyse ruhlarına kadar yaklaşırız, genç adamınkine de («bir aile babası ruhu» diye itiraf etmiştir arkadaşına). Fırtına patlar ve yağmur yağar: damlalar, ırmağın yüzeyini noktalarlar; orada temel bir çarpıntı var gibidir.
>
> **Armand - Jean Cauliez**
> (Jean Renoir, Ed. Universitaires)

Ancak Renoir, Alman'ların Paris'e girmeleriyle birlikte Fransa'yı terkeder. Lizbon'da bir süre kaldıktan sonra Amerika'ya gider. Bu gidişin Fransızlar üzerindeki tepkisi pek olumlu olmamıştır.

> — Önceleri Renoir, Manet, Degas, Monet, Cézanne denirdi. Yarın, Renoir, Zanuck, Metro - Goldwyn - Mayer, Cecil B. de Mille, Paramount denecektir... Auguste'ün yarattığı tek sahte Renoir ya da Jean...
>
> **Jérome Canard**
> (Le Canard Enchaîné, 15 Kasım 1958)

Fransızların en «Fransız» yönetmeni bunu mu yapacaktı. Ama gerisinde bıraktığı ve Almanların sevmeyecekleri iki filmi vardı Renoir'ın. İlkini Fransız Komünist Partisi için yapmıştı: «La Vie est à Nous / Yaşam Bizimdir». İkincisi daha tehlikeli idi. Yeraltı Teşkilâtı'nın resmî sinemacısı Jean Renoir tarafından çekilmişti. Adı da «La Marseillaise»di. Gidiş o gidiş. Renoir Fransa'ya bir daha dönmedi. Ara sıra bir süre kalmak için gelip, California'nın sıcak güneşine sığınıyor, yeni vatanına dönerek. Ama bütün bunlara karşı savunduğu bir görüşü var Renoir'ın. O da şu:



JACQUES B. BRUNIUS, SYLVIA BATAILLE

— Safça ve çalışkan bir şekilde, Amerikalı ustalarımı taklit etmeye çalışırdım. İnsanın, ırkına bağlı olduğundan da ötede, kendisi besleyen toprağa, düşüncesine ve bedenine biçim veren yaşam koşullarına, gün boyunca gözlerinin altında akıp giden görü'lere bağlı olduğunu anlamamıştım. Henüz bilmiyordum ki Fransa'da yaşayan, kırmızı şarap içen, Paris perspektiflerinin verdiği sarhoşluk içinde Brie peyniri yiyen bir Fransız, ancak kendisi gibi yaşamış insanların geleneklerine dayanarak değerli yapıtlar verebilir.

Ve Renoir en başarılı filmlerini yukarıdaki ilkelere bağlı olduğu süre içinde vermiştir.

«Kuvvetli bir kişisel felsefe olmadan iyi sinema yapılamaz.

Jean Renoir, 1939

«Bir Kır Gezintisi»nden birkaç yıl sonra, daha doğrusu film piyasaya çıkmadan uzun yıllar önce söylenen yukarıdaki sözler, filmde acaba ne dereceye değin doğrulanmıştı? O zamanın eleştirmecilerinin çoğu filmi bir başyapıt olarak alkışlarken, filmin aslında baba Renoir'ın filmi olduğunu ileri sürenlerin sayısı da az değildi. Gerçekten, filmin birçok bölümünde olayın geçtiği devir, yersel özellikler dikkate alındığında, Auguste Renoir'ın tablolarındaki ışık düzenlemelerine varıncaya dek benzerlikler bulmak mümkün olmaktadır. Hattâ kimilerine göre ünlü salıncakta sallanan kız tablosunun bir eşi de «Bir Kır Gezintisi»nde yer almaktaydı. Bu durumla Renoir'ın yukarıdaki sözleri arasında bir çelişme olduğu ileri sürülmüştür. Zaten Renoir sinema dünyasında en çok yüceltilen, aynı zamanda da bir sahtekâr olmakla en çok suçlanan yönetmenlerden biridir. Ama:

— Denecektir ki bu film tutarsızdır, bağdaşık değildir, içten bir duygusallığa, geleneksel bir toplumsal taşlamayı bağlamaktadır. Sonsuz bir incelikle yaratılmış bölümler yanında, kötü zevk ürünü bürleks parçaların yer aldığı, oyuncuların ağır bir biçimde kişilerini karikatürize ettikleri ileri sürülecektir. Ne önemi var ki. Çünkü Renoir'ın filminde egemen olan, kusurlarını unutturan, her görüntüden fışkıran yaşama aşkıdır.

L'Ecran Français
(17 Aralık 1946)

Ve Renoir, bütün Renoir bu son cümledeki Renoir'dır. Başkası değil.

potocki, has ve saragossa'da bulunan el yazması

derleyen : giovanni scognamillo

Anlatılanlara inanmak gerekse Kont Jan Potocki (1761 - 1815) nin en ünlü yapıtı sayılan «Saragossa'da bulunan el yazması» Kontes'in ağır bir hastalığı sırasında, binbirgece masallarından esinlenip kendi uydurduğu maceraların ilâvesile, Potocki'nin eşine anlattığı hikâyelerden doğmuştur. Fransızca yazılan, 1813 te yayınlanan «El yazması» çeşitli kişiler tarafından anlatılan, içiçe, birbirine karışan, zincirlenen serüvenlerin bir bütünüdür. Avrupa'da Işık Yüzyılında yaratılan en ilginç edebi yapıtlarından biridir, hiç kuşkusuz.

Aynı şekilde Potocki'nin ünlü başyapıtından uygulanan yönetmen Has'ın filmi de sinema tarihinde benzeri bulunmıyan bir başarıdır. Üstelik tanımlaması güç olan bir sinema yapıtı. «Saragossa'da bulunan el yazması» tür olarak nedir? Kostüme bir güldürü? Evet, oysa sadece bu değil. Heyecanlı tarihi bir serüven? Bir dereceye kadar öyle... Hortlaklar, esrarengiz prensesler, çılgınlarla dolu fantastik bir hikâye? Bu tanımlama da pek yeterli sayılamaz. Aslında değişik, olağanüstü bir edebi yapıttan çıkagelen bu aynı tarzda değişik, çarpıcı ve olağanüstü filmi kapsıyacak bir tanımlamayı, bir türü bulmak adeta imkânsız. Başta bir hiciv var, güçlü ve renkli. İnsanlığın saçmalığına, mitoslarına karşı, insanların kusurlarını, eksikliklerini alaya alan, bir asker, bir filozof, bir maceraperest ve de XVII. yüzyılın en ilginç düşünürlerden biri tarafından yazılan bir hiciv.

Oysa filim ve filime yol açan uygulama üzerinde durmadan ilkin hikâyeyi özetliyelim:

İspanya Kralının muhafız alayı Yüzbaşısı Alphonse von Worden Sierra Morena'nın vahşi dağlarını aşarak Madrit'e doğru yol alırken bir gece bir han'a uğrar. Orada iki arap prensesile tanışır. Prensesler ona hayatının esrarını açıklarlar: yüce bir arap ailesine ait olup büyük maceralara katılacaktır. Bunu delikanlıya açıklamadan önce esrarengiz prensesler cesaretini, namusunu dürüstlüğünü ölçmek için onu bir çeşit imtihana tabi tutarlar. Böylece van Worden olağanüstü, akla hayale sığmıyan koca Enkizisyon bile peşine takılır. Sonradan bir sihirbazın şatosuna gelir ve orada, gece gündüz, olağanüstü hikâyeler dinler. Her hikâye dünya olayları ile ilgili ve her hikâyenin çeşitli ve değişik anlamları, sonuçları var. Hikâyeleri anlatmaktan başka sihirbaz, van Worden'in ruhunu kurtarmak amacile, rasyonalist matematikçi Velazquez ile bir tartışmalı mücadeleye girişir.

Filmin ikinci bölümünü teşkil eden «Madrit masalları»nda van Worden'in yeni maceralarına tanık oluyoruz. Gene bu çeşitli ve çoğunlukla eğlendirici maceralara yeni yeni kişiler katılıyor.

Pek tabiî ki van Worden'in hikâyesi gayet basit ve olağan bir şekilde bitecek...

Philippe Haudiquet (Bk. «Un autre cinéma polonais», L'Avant - Scène Cinema, No. 47) ye göre, yeni Polonya sinemasında önemli bir yer tutan yönetmen Wojciech Has'ın bu uygulaması tümü ile başarılı olmamakla beraber, Polonya'da her bakımdan yeni bir deneme sayılmaktadır. Hikâyelerin, ve bazı oyuncuların, seçilişi bazan tartışma konusu olabilir; şu var ki çoğunlukla Potocki'nin hicivine uygundu. Kawalerowicz'le birlikte sinemaya geçen, savaştan sonra belge ve eğitici filimler çeken Has bu filminde de, gerçek İspanya'dan daha gerçek görünen bu gerçeküstü İspanya'da dekor zevkini açıklamakta, şaşırtıcı ve karışık hikâyelerin içinde silâhşörlerin, hortlakların, asılanların, şeytana tapanların, enkizisyon uşaklarının eğlenceli balesini yönetmektedir.

Önceki tutumundan kopup Has, Kont Potocki'nin izinde, seyirciyi eğlendirmek, neşelendirmek istemiştir: filmi kısmen dahi başarısız ise de, çoğu zaman bizi şaşırtıyor, hoşlandırıyor. Üstelik eski «serial» filimlerini, veya Fritz Lang'ın ilk denemelerini hatırlatan bir yapıta giriştiği için hiç kimse yönetmeni suçlayamaz.

Genel olarak, «Saragossa'da bulunan el yazması»



ZBIGNIEW CYBULSKİ

değişikliği, giysileri, dekorları, uygun müziği ve yönetmenin tartışılmaz zevki ile çağdaş Polonya sinemasının en çarpıcı ve yeniliği ile ilginç yapıtlarından biridir.

Filmin açıklanması konusunda yönetmen Has ve oyuncu Cybulski ile yapılan konuşmalardan örnekler vermeği uygun bulduk.

Aşağıdaki konuşmalar kısmen Paris'te kısmen Varşova'da Fransız «Midi - Minuit Fantastique» dergisinin muhabiri Claude Brelet tarafından düzenlenmiştir.

BRELET — Fantastik ve Fantastik Sinema sizin için ne ifade eder. Karşıtı olan «Cinéma - Vérité» ye göre nasıl tanımlarsınız?

HAS — Sinemada yapılması gereken her şey fantastiğe çok yakın olmalı. Pek tabiî ki önemli sayılabilecek bir filim muhakkak bir profesyonel tarafından yapılmalıdır. Bir ressam'ın, bir yazar'ın yönetimine karşıyım... Bu yüzden Cocteau'nun sinemada yaptıklarını sevmiyorum: bunlar filim değil. Modalar geçer, modaların etkisinde kalamazsınız, yani mesleklerini iyi bilmiyen kişilerin etkisinde. Fantastik şiirler, belki de gerçeküstülükle başlıyor. «Cinéma - Vérité» beni ilgilendirmez, bir belge filmi için iyi fakat bir öykülü filmde kullanılmaz.

BRELET — «Saragossa'da bulunan el yazması»nın öbür filimleriniz arasında tuttuğu yer nedir?

HAS — Bir sanatçının hayatında baş yapıt sayılabilecek yüce bir filim yapmak iddiasını taşıyoruz hep içimizde. Bu belki de onuncu filimden sonra yapılabilir. «El yazması» ile şiirsel bir filim yapmağı denedim. Bence en önemli amaç bu idi; ulaşmak istediğim amaca doğru atılan bir adım daha. Bu filmi çevirirken fıkranın, şakanın ötesine geçip daha ince bir şey yapmak istedim... bu yüzden ticari felâketin yanından geçtim. Cervantes'te olduğu gibi bu bir kahramanın açığa vurulmasıdır.

BRELET — «Saragoza'da bulunan el yazması» yabancı ülkelerde gösterildikten sonra yapmak istediğiniz nerede en iyi şekilde anlaşıldı?

HAS — En hazırlıklı seyirci Paris'inki oldu. Paris seyircisi, «Eh, şimdi de size başka bir hikâye anlatacağım...» esprisine dayanan dramatik kuruluşu gayet iyi karşıladı. Seyirci orada kahkahaları basıyordu.

BRELET — «El yazması» nda hakim olan mizah şeklini nasıl tanımlarsınız?

HAS — Devrin havasını vermek benim için önemli idi: geride kalan ikiyüz yıl... Mizah anlayışı bizimkinden değişik olan bir devir. Uygulama Potocki'nin romanının Polonya dilindeki çevirisine dayanıyordu. Belki bu yüzden mizah pek ince değil, detay şakayı ağırlaştırmakta. Hiç kuşkusuz Fransızca orijinalını okumuş olsaydım daha ince olurdu. Gülüt yok, verilen bir durumda varolan güldürünün bir simgeselliği var. Filimlerimde ve özel hayatımda kullandığım mizah şekli de bu.

BRELET — Wojciek Has'ın yönetiminde çevirdiğiniz «Saragossa'da bulunan el yazması» hakkında ne düşünüyorsunuz?

CYBULSKİ — Bu filimde isim, giysiler, dekorlar, atmosfer seyirciye bir macera film duygusunu veriyor. Oysa «El yazması» çok daha değişik ve bu yüzden anlaşılması güç. Has'ın kullandığı, aynı isimdeki roman, rasyonalist kahramanın doğduğu devirde yazılmıştır. Toplumsal şartların, felsefenin v.s. nin getirdiği bir doğuş. Yarattığım kahraman, Yüzbaşı Alphonse van Worden, kendisine anlatılan fantastik ve az çok gizemsel (mistik) hikâyeleri kuşku ile dinliyor. Hem konuşucu hem dinleyici oluyor. Hikâyeyi kendisi sürdürüyor oysa rolü tümü ile gerekli değil. Bu kişinin başlıca değeri, Potocki'nin yarattığı ve Has'in filminde göstermeğe başardığı, kendine karşı olan mizah ve alaycı tutumudur.

BRELET — Voltaire'e uygun bir kahraman sayılabilir mi sizce?

CYBULSKİ — Evet, tümü ile böyle! Hoşuma giden şey de filmin sonunda van Worden'in hatıralarından, bulduğu el yazmasından kurtulunca delirip at üstünde kaçmasıdır.. Potocki Voltaire'in Işık Yüzyılı ile sonraki Romantizm'in arasında bir bağlantı kuruyor. Buna da işaret edeyim ki Potocki daha duyumcu, daha içten belki de daha «naif» görüşü ile Voltaire'e özgü felsefeyi değiştirmiştir.

FİLİMLER

Nasıl tercih edersiniz, kızarmış ya da haşlanmış, ne dersiniz?

KING RAT / ÖLÜM KAMPI. Bryan Forbes yönetiminde çevrilmiş bir siyah - beyaz Amerikan yapımı. Senaryo / James Clavell'in romanından perde için yeniden yazan Bryan Forbes. Müzik / John Barry. Oyuncular / George Segal, Tom Courtenay, James Fox, Denholm Elliot, Todd Armstrong, Patrick O'Neal, James Donald, John Mills. Yapım / Colombia adına James Woolf. 1965.

Savaştınız mı hiç? Ben hayır. Savaşın ne demek olduğunu bilmiyorum demek ki. Oysa öğrendim. İki saat rahat bir koltukta rahatsızlıklar içinde hem de. Savaşmadan öğrendim savaşın ne demek olduğunu. Savaşmayan insanların, savaşmak hakkı ellerinden alınmış, güneşin altında ızgara olmaya terkedilmiş insanların öğrendikleri gibi. Savaş, savaşmamakmış meğer. Ve bu savaşın yüceliği, sertliği ve acımasızlığı adam öldürerek, can alarak yapılanından çok daha ötelerdeymiş.

Bunu herkes biliyor, söylüyor ve yazıyor. Ama bunu gösterebilenler pek az. Bir tanesi Bryan Forbes. Bir esir kampı filmi nasıl başlar sinemada? Önce, ya birliklerin savaşarak esir düşmeleri, ya da kampın tahta, koyu gri barakaları uzun bir kaydırma ya da çevrinme ile verilir. Forbes'in filmi böyle başlamıyor. Kızgın güneşin altında, altmış derece eğimli bir tepenin yamacında, atalarından kendisine miras kalmış ağırbaşlılıkla dik durmaya çalışan bir subayın kımıldamadan oturuşunu, kendi kendisiyle savaştığını görüyoruz filmin başında. Sonra son derece modern bir anlatım diliyle Onbaşı King'le tanışıyoruz. Önce kolundaki işaretten, sonra pahalı saatinden, sonra ütülü gıcır gıcır gömleğinden, sonra pantalonundan, sonra boyalı ayakkabılarından ve yürüyüşünden tanıyoruz onbaşı King'i. Başkaları savaşı kendi kendilerine karşı sürdürürlerken o yine başkalarına karşı sürdürüyor. Biliyor savaşın içinde de yaşandığını. Biliyor savaşmamanın da savaş olduğunu. Demek ki yaşamak gerek. O denli kesin ve sapmasız mantığı. Ne yaparsa yapsın savaş kadar aşağılaşamayacağını bildiği içindir ki gömleği ütülü, midesi dolu. Ayrı bir yeri var onbaşı King'in kampta. Kendisine hizmet edenleri de. Ama bunların ücretini ödüyor takır takır. Kimsede hakkı kalsın istemiyor. Ama «bu çıkış yolunu ben buldum» diyor, «payın büyüğü de bana öyleyse». Kampın yönetim subaylarından Grey var karşısında. Grey savaş'ın yasalarını kabul edenlerden, yaşam'ın değil. Kampta düzen istiyor. İstiyor ki herkes herkese benzesin. İstiyor ki eş olsun herkes birbirine. Tıpkı bir uçaktan çekilen fotografta yerdeki binalar gibi birbirine eş; düşmandan kuru, çorak, belâlı bir tepe parçası almak için saldıran yüzlerce, binlerce, onbinlerce askeri, kumandanlarının geriden gördükleri gibi eş. Ezmek istiyor King'i ama savaştığı King değil. O da kendi kendisiyle savaşıyor. Kendi kendisini yokettikten sonra zafer çığlığını atacak. Ama yakalayamayacak King'i, böylece de kendini yokedemeyecek ve filmin sonunda kuşu elinden kaçırınca zafer kazandığını sanıp - ya da kendisini aldatarak - «bu muydu sevgili dostun» deyince üçlünün üçüncü adamı teğmen Marlowe'a, küçülüyor, küçülüyor, yine de kendi kendini yokedemiyor. Yaşayan bir varlık olarak kalacaktır, istese de istemese de. Yerleşmemiş kişiliği yönetecektir onu ömrü yettikçe. Teğmen Marlowe ise üçlünün en insan kalmış olanı. Savaşmıyor, belki de hiç savaşmadı bugüne dek. Belki de bütün birlik, o savaşmadığı için esir düştü. Ama teğmen Marlowe tanımadığı bir insan için yalan söyleyebiliyor gözünü kırpmadan. Yaşamayı her ne pahasına olursa olsun sürdürmek amacında olan birini karşısında bulduğu için yapıyor bunu. Kendi güçsüzlüğünü kabul edip, yaşama savaşı veren bir onbaşı bulduğu için yapıyor. Güvenecek birini, güven'e inanan birini bulduğunu sanarak yapıyor. Oysa King ücretle çalışan bir işverendir, güven'le dolu bir dost değil. Savaşsa savaş; savaşta savaş, esir kampında savaş, barışta yine öyle. Düzen gerektiriyor çünkü bunu. Ve filmin sonunda kendisini ölümden kurtaran King'i G. I.'ların kamyonunda gözünü kırpmadan uzaklaşırken gördüğü zaman, inanmak istemediğini gözleriyle görüyor ve o da, film de kalıyorlar, seyirci kalıyor. Oysa her kalış geçicidir. Kararla bozulur, geride kalır. «İşte» diyor Forbes. Başka bir şey de demiyor. «İşte, King, Marlowe, Grey. İşte birlik. İşte, insanlar ve dünyaları. İşte siz. İşte.»

Forbes'in sinema geçmişinin yardımı kuşkusuz büyük böyle bir filmi ortaya koyarken. Ama bu denli modern bir anlatıma ulaşmak için bir sinemacının sürekli olarak kendini yenilemesi gerekli. Forbes bunu başarmış. Filminin soluk kesici ilk on dakikası daha önce kamp filmlerinin hiçbirinde rastlanmamış öğelere sahip. Bir kamp filmi ki, gözetleme kulelerinden karanlığı delmeye çalışan nöbetçilerin kafaları uzanmıyor; bir kamp filmi ki, kaçmak için yatak altlarında kazılmış tünelleri saklayan kapaklar yok. Bir kamp filmi ki esirler arasında karşı tarafın casusları yok. Öyle bir kamp filmi ki, dışarıdaki yaşama kavgası içeride de sürüp gidiyor. Hiç olmazsa bir kişi için. Ama bu da yetiyor bütün birliğe, bütün insanlara; bir örnek olabiliyor onlar için. Bu kavgada köpek eti yeniyor, fare eti yediriliyor (filmin en başarılı bölümlerinden biri,



barış olunca, o güne dek fareleri yetiştirmiş, beslemiş olan subayın «ama onlar bensiz ne yaparlar, karanlıkta doğdular onlar, dışarısını ne bilsinler» sözlerine karşı «hele bir salıver onları dışarıya, çabuk öğrenirler ne yapmaları gerektiğini» diyen King'in bu konuşmalarını yansıtan bölüm), bu kavgada satılan eşyanın parasının ancak dörtte biri sahibine gidiyor ve bu satıştan kazanılan para göz kırpmadan tek bir insanın kolunu, belki de canını kurtarmak için elden çıkarılıyor. Bir kavga ki, dışarıdakinin eşi. Ama Forbes'in en büyük kozu, o İngilizlere özgü soğukkanlılığı içinde sona sakladığı tek tabancalı Amerikan askerinin bütün bir Japon koruma birliğini silâhtan arıtarak esir alması. O ana dek filmin birçok yerinde soruyor seyirci kendi kendine acaba King neden Amerikan askeri de İngiliz değil. Sondaki sahne cevabını veriyor bunun. Yerinde, şaşmayan bir cevap. Amerikan askerinin Japon birliğini esir alabilmesi için King'in Amerikalı olması şarttı. Her yerde olduğu gibi bu filmde de «güzel» le «çirkin» yanyana olmalıydı çünkü. Son bir «güzel»i unutmayalım bitirmeden önce: son yılların en iyi siyah - beyaz görüntüleri, filmi kaçıranlar için bir başka kayıp.

Jak Şalom

SAVAŞTA ROBİNSONLAR...

«Ölüm kampı»nı seyrederken ister istemez benzer çevre - sorun ilişkilerini işleyen sinema tarihinin iki unutulmaz filmini düşündüm: Billy Wilder'in «Stalag 17 - Casuslar Kampı»da David Lean'ın «Kwai Köprüsü» de birden çok şematik, çok kalıplı göründüler gözüme.. David Lean gibi İngilizdi Bryan Forbes. Ama her iki sinemacının sorunu ele alış, işleyiş tarzları on yıllık bir sürenin sinemada ne denli büyük bir kuşak farkı ortaya çıkardığını gösteriyordu.

«Kwai Köprüsü»nün Alec Guinness'i adım atacak hali kalmamış askerlerine esir dedirtmemek için olağanüstü bir direnç gösteriyor, Güneydoğu Asyanın tropik görüntülerinin sinemaskop ekranda daha bir etkileyici kaldığı olağanüstü hava içinde filmin tüm kahramanları daha bir olağanüstü kesiliyorlar, herşey seyirciyi de içine aldığı bir olağanüstülükle hallollup gidiyordu. Forbes'in bir esir kampı karşısında takındığı tavır Lean'den de, Wilder'den de çok farklıydı oysa! Forbes için bir esir kampı geceleri dev projektörlerin taradığı, dikenli tellerin çevirdiği, gözkırpmadan adam öldüren silâhlı nöbetçilerin dolaştığı Hollywood stüdyolarına özgü bir sinematografik mekân değildi.

Dünyanın herhangi bir köşesinde insanlıktan, hayattan kopmuş kişilerin değiştiremedikleri bir durum karşısında içine düştükleri yabancılaşmanın ortamıydı. Ve bu ortam savaş olayının bir yanı olarak belirli bir çevrede belirli koşullar altında gelişiyor, kişiler arasındaki ilişkilerle belirli bir biçimde sonuçlanıyordu.

Forbes bu yönden bir incelemeye giriştiğinde birlik komutanları Alec Guinness benzeri olağanüstü kahramanlık gösterilerine kapılan kişiler olmaktan çıkıyorlar, bir buda heykelinin değişmez duruşunu andırır dış görünümleriyle bitkisel bir hayatı kabullenip sürdürüyorlardı. Wilder'in «Stalag 17» deki Lean'ın «Kwai Köprüsü» filminde-

ki Amerikalısı William Holden'in pragmacılığını Ölüm Kampında George Segal üzerine almıştı. Forbes Segal'i İngiliz teğmen rolünü canlandıran Courtenay'in bakışları altında yürütürken irili ufaklı plânlara böldüğü uzun bir yan kaydırmayla filme sokmaktaydı. Segal ya da filmdekiki adıyla King pırıl pırıl üniforması, kendinden emin hali ile bitkisel hayatın süregeldiği esir kampında başka dünyalardan gelmiş bir insan izlenimi veriyordu. Kamp ortamında akla hayale gelemeyecek herşeye sahipti King. Üstesinden gelmeyeceği hiç bir iş yoktu. Onbaşı olmasına rağmen kampın «hâkim-i mutlak»ı oydu. Rütbe farkı, disiplin diye hiç bir şey bırakmamıştı kampta. Bu denli mucizevi bir varlık haline gelmesinin tek bir nedeni vardı: Her oyunun kendi kurallarıyla oynanması gerektiğini biliyordu. Bir esir kampının koşullarına uymuş, bu koşullar altında yapılabilecek herşeyi yapmıştı. Kumarda, komisyonculukta kazandığı paralarla zengin olmuş, fare üreterek komutanlara yedirmiş, arkadaşlarına domuz niyetine köpek eti yedirmişti. Ne var ki King Rat'ın kamptaki yabancılaşma olayının dışında kaldığı ileri sürülemezdi. Japon nöbetçilerine mal satmak için yanına tercüman olarak aldığı genç İngiliz askerini ölümden kurtardığı an «Ben Kralım!» diye haykırması Rat'ın yabancılaşmanın karşı kutbunda bulunduğunun en açık belirtisiydi. Savaş bittiğinde tek bir paraşütçü kampı koruyan Japon askerlerini esir alırken tüm esirler kurtarıcılarına Robinson'un yıllar sonra adaya yanaşan gemiye baktığı gibi bakmışlardı.

Savaşla birlikte King Rat'ın krallığı da bitmişti, sıradan bir onbaşıydı artık. Ölümden kurtardığı İngiliz askeri aralarında bir arkadaşlık bağı kurulduğuna inandığı için yaşama gücünü yitirmemiş, Rat'ın çevresindeki diğer bir asker fare besleyerek kendine tutacak bir dal bulmuş, genç teğmen King Rat'a duyduğu nefretle ayakta durabilmişti. Savaş sona erdiğinde yeni bir düzene geçmenin zorunluğu doğuyordu esirler için! Kampta kurduğu arkadaşlık yeni düzenin koşulları altında süregelemezdi Rat'a göre... Fare besleyicisi asker kampı terkederken nasıl farelerini bırakmak zorundaysa İngiliz askerle arkadaşlığı da başladığı yerde bitmeliydi.
Wilder «Stalag 17» i casus kim? sorusu üstüne kurduğu dramatik gerilim ve bu gerilimi görüntüleyen lâmba motifiyle sürüklemişti. Forbes ise bu tür gerilim unsurlarına başvurmadan belge filmcilerine özgü yalın, düz bir anlatım grafiği çizmişti.. Kampta geçen olaylar hep bir değişmezliğin sınırları içinde devinip durduğundan film dramatik kuruluşu yokmuş izlenimi vermekteydi. Forbes bu yolla değişmezliği en etkili, en inandırıcı bir biçime sokmuştu. Bilinçli, ustaca düşünülmüş bir tutumdu bu. Yabancılaşma kendiliğinden bir dramatik unsur haline dönüşüyor, savaşın sona erme olayı ile açığa kavuşuyor, noktalanıyordu. Forbes'in anlatım tarzı çağdaş sinema akımlarının ortak özelliklerini taşımaktaydı; Hareketli, hacimli bir kamera, olayları kestirmeden bağlayan, fazlalıkların atıldığı kurgu anlayışı ile Forbes istediklerini en dengeli biçimde sinemalaştırmıştı...

Tanju Akerson

«YATAKLA DARAĞACI ARASINDA»

TOM JONES TONY RICHARDSON'un filmi. Bir Woodfall yapımı 1963 İngiltere. Senaryo / Henry Fielding'in romanından John Osborne. Görüntü yönetmeni / Walter Lassally. Müzik / John Addison. Dekor / Ralph Brinton. Oyuncular / Albert Finney, Susannah York, Hugh Griffith, Edith Evans, Joan Greenwood, Diane Cilento, George Devine, David Tomlinson, Rosalind Atkinson.
Hayret! İthalci şirketlerin listelerinde yıllardır yer alan filimlerden biri olan Tony Richardson'ın Tom Jones'u nihayet gösteriliyor, hem de gerçek adıyla oynatılarak. Şaşılacak şey! Getirtilen her filme asıl adıyla ilgisi bulunmayan adlar yakıştırmakta pek usta olan filim ithalcilerimiz nasılsa bu kez aslına uygun davranmışlar; kimbilir belki Tom Jones'un kısa ve anlaşılır bir özel isim olmasından ötürü ya da Fielding'in bu ünlü romanının Türkçede de bu isimle basıldığını, romanı okuyanları da kaçırmamak gerektiğini düşünerek ya da ne bileyim başka bir nedenden dolayı. Belki de hiç bu sıraladığım gerekçeleri göz önüne getirmeden, öylesine. Unutmuşlardır filmin adıyla uğraşmayı. Oysa ciddi ciddi «Yatakla darağacı arasında», «Çapkının sonu», «Şehvetli Aşık», v.b. gibi bir ad uydurabilirlerdi pekâlâ. Bu aslına uygun tutumun sürdürülmesi dilenir.

Baştan belirtilmeli, Türk seyircisinin The Entertainer, A Taste of Honey ve başarısız Holywood «mamulü» Sanctuary ile tanıdığı Tom Jones'daki Richardson'ın 1956'ların çıkmazdaki İngiliz sinemasını yeniden canlandıran Free Cinema / Özgür Sinema topluluğunun kurucularından, gerçekleştiricilerinden olan Richardson olmadığını. Tom Jones'daki Richardson alabildiğine kaygısız, rahat, eğlendirme peşinde. Free Cinema'nın öfkeli çıkışından bu yana uzun yıllar geçti. Sert bir karşı çıkış hareketini beraberinde getiren Free Cinema çağdaş «öfkeli tavrıyla», İngiliz toplumunun geleneksel törelerine, sınıf ayrıcalıklarına, iğreti yaşam değerlerine saldıran canlı toplumsal eleştirisiyle bugün İngiliz sinemasındaki yerini belirlemiş, yaşanmış, geçilmiş ve eskimiş saygın bir dönemdir. Özgür sinemacılar arasında en hızlı filim çevirerek sivrilen Tony Richardson şimdilerde John Osborne'la birlikte kurduğu Woodfall yapım şirketi hesabına durmaksızın yeni yeni filimler yaptığı gibi tanınmamış genç İngiliz sinemacılarının da çıkışlarını sağlıyor, onlara filim yapma olanakları tanıyarak.

Tom Jones, Richardson'ın bu filimden önce çevirdiği The Entertainer, Look back in Anger, The Loneliness of the long distance Runner, A Taste of Honey ve bu filimden sonra yaptığı Mademoiselle, The Lo-



ALBERT FİNNEY, SUSANNAH YORK

ved One gibi filimlerinin yanında çok kolayından bir filim olarak duruyor. 18. ci yüzyılın ünlü İngiliz romancısı Henry Fielding'in The history of Tom Jones a Foundling (1749) adlı romanından uyarlanan filmin senaryosunu yazan John Osborne, koskoca romanı mümkün olabilecek en iyi biçimde iki saatlik sinema süresine aynen sığdırabilmeyi başarmış. Filmin başlangıcındaki sessiz sinemayı çağrıştıran bölümle, ara yerde bir hikâye anlatılırmışcasına verilen kimi açıklamalarla, zorluğu baştan çözümlemişler Osborne'la Richardson. Tom Jones, Fielding'in gerçekçi romanına oranla aşırı özgür davranışlı, neşeli, pırıl pırıl bir filim, zaman zaman bürlesk, grotesk, satirik ve parodi kılığına bürünen. Fielding'in 18. ci yüzyıl İngilteresinin eleştirilmesi gereken yönlerini acı bir şekilde «hicvederken», çağın kimi ilginç tiplerini de karikatürize eden, doğruluğun, iyi yürekliliğin, saflığın da ergeç takdir edilebileceğini anlatmaya çalışan romanı, Osborne - Richardson ikilisinin filminde matrak bir tonda, hareketli, dinamik bir sinema diliyle veriliyor, deli dolu, iyi yürekli, kimsesiz Tom Jones'un dalevereli, karışık ve güldürücü serüvenleri olarak. Amaç iki saatin eğlenceli bir biçimde değerlendirilmesi, Woodfall'ın birazcık da para kazanması olursa bu başarılıyor.

Konunun gelişimi, derebeyi Alworthy'nin yatağında bulununca Alworthy tarafından büyütülen, avcılığı ve yakışıklılığıyla çevrenin en gözde erkeği olan Tom Jones'u, Alworthy'nin yeğeni Blifil'in gittikçe kıskanmasıyla, onu yok etmek istemesiyle hızlanıyor. Komşu derebeyi Western'in kızı Sophie'yi seven bu 18. ci yüzyıl «angry young man»i, hizmetçi Molly'den sonra, Mrs. Waters ve Lady Bellaston'la büyük aşkı Sophie Western'e kavuşmak için uğraşırken, onu çekemeyen Blifil insanı sehpaya yollayacak bir çorap örüyor Tom Jones'un başına. Ama kahramanın ölmesi kurallara aykırıdır. John Gay'in Brecht'i esinlendiren Dilenciler Operası'ndaki (1728) gibi tam son anda, gerçekleri öğrenen dayı - babası Squire Alworthy ve kayınbabası Squire Western tarafından darağacından kurtarılıyor Tom Jones. Bu darağacı bölümünde Lassally'nın parlak görüntüleriyle, bir insanın asılmasını seyre gelen yoksul, soylu, fahişe, asılzade, zengin bütün insanların yüzlerindeki aynı ortak hazzı saptarken gerçekçi bir betimlemeye yöneliyor Richardson. Ve sonra eğlendirmekte olduğunu da unutmayan Richardson «mutlu son»u getiriyor.

Çağdaş sinemadan, gelişen sinema tekniğinden düzenli bir yararlanış görülüyor Richardson'un anlatımında; çeşitli hileler, helikopterle alınmış görüntüler, donan görüntüler oyuncuların seyirciyle konuşmaları, müziğin kullanılışı, görüntünün kararma sırasında bir oyuncuda dairelenmesi, ustaca düzenlenmiş ses etkileri, vb. gibi. Tom Jones'un şen şakrak, kopukluğa yer vermeyen, canlı ritmi hızlı bir kurguyla pekiştirilince nükteli sözlerin, gag'ların, davranışların, konuşmaların anlamına varmak için daha bir kendini veriyor filme seyirci. Büyük bir ticari başarı kazanmasının nedeni açık bu filmin. Bu akıcı ritminin yanısıra seyircinin ilgisini büyük ölçüde destekleyen, o açık saçık hikâyelerde rastlanılan çapkınca, eğlenceli bir havası var çünkü. Molly, Sophie, Mrs. Waters ve Lady Bellaston sırayla perdede gözleri okşuyorlar. Tom Jones bir ondan bir öbürüne atılıyor. Filmin sinema dili bakımından özellikle dikkati çekiyor, örnekse baştaki o vahşi, Sophie'yi rahatsız eden sürek avı bölümü, Tom Jones'la Mrs. Waters'in handa geceledikleri bölüm, Tom Jones'un teğmen Northerton ve Fitzpatrick'le dövüşme sahneleri, sondaki darağacı bölümü, vb. Bu sahnelerde ünlü Walter Lassally'nin göz kamaştıran renkli görüntüleri kadar oyuncuların çabalaması da Richardson'un başarısını sağlayan ortak etmenler oluyor.

Albert Finney Tom Jones'da Fanfan - la - Tulipe'in Gérard Philipe'ini akla getiren, atak, güçlü bir oyun çıkarıyor. Molly'de çarpıcı erotik gücüyle Diane Cilento, Western hala'da yıllanmış Edith Evans ve derebeyi Western'de Hugh Griffith Finney'in yanısıra sivrilen oyuncular.

Kısaca, bir edebi uyarlama sıkıcılığından sıyrılan, dramatik yapısı sağlam, anlatımı akıcı, işlek, eğlenceli, rahat bir «spectacle» çalışması Tom Jones. Ama hepsi o kadar.

Sungu Çapan

es POTEMKIN

...denizcileri kurşuna
...Bir branda bezi ile ö...
...ip ateş edecekleri...

...film yapıcısı Eise...
...temkin Zırh...

...Sinematek
...başka, İtal-

YENİ

...ÜRK
...NEĞİ,
...mevsim
...gelimizdeki
...27) başlıyor. Bu

...goslav, ...
Bu ülkelerde ...
tertiplenecek. Aşağıda,
Eisenstein'ın «Potemkin Zırhlısı» ...

...tarininin San...

Potemkin Zırh...

...temkin
ve özel...
sinemanın hı...
...a olduğu...
...gösterme...
...zekâsı

gösteri...

SİNEMATEK «BÜTÜN ZAMANLARIN
EN GÜZEL FİLMİ»NI GÖSTERİYOR

Ayrıca, sinema...
nümüzün ilginç f...
ramlarda şimdiden açıklan...
...sürprizler olarak yer...

...Sineması» ve «...
...Türk Sineması»

«DÜNYANIN
EN İYİ FİLMİ»
SİNEMATEK DERNEĞİ
...ilk gösterisinde sinema
...tarihinin en...

«POTEMKİN ZIRHLISI»

Türk Sinematek Derneği, bu yılın yeni gösterileri...
...ne Eisenstein'ın ünlü «Potemkin Zırhlısı» ile...

Dünyanın en iyi filmi

ZIRHLI...

Sinema...

...1968 ... maktadır. Daha çe...
...en ... zıyen kon...
...çürür...

POTEMKİN

Dünya...

...en güzel fi...
Brüksel'de ...
...sinema tarihçisi ve
...7 sinema tarihçisi ve
...uyla aynı ünvanı bir
...elde etmiştir. Potem-
...yılında, 1905'te Rus-
...yerlerinde Çarlık
...patlak veren ilk
...utlamak için Rus
...e ısmarlanan film
...arak, o zaman 27
...en Eisenstein ta-
...Eisenstein,

POTEMKİN filmi

...yerde... «bütün...
...an ve ... sinema
alan sinema
Potemkin Zırh-
çevirmiştir...

ZIRHLI...

...başlıyor. Film,
heyecan uya...
zamanların
tarihinin tek...
...ol 192...

...için de, öze...
...Türk sinema... düzenlenecektir...
...cak, ...gösteriler düzenlenecektir...
toplu gösteriler düzenlenecek...
...EMKİN ZIRHLISI...
...filmi ola...

«DÜ...

...rinde e...
...en tek...

